جان لامبير

طب النفوس

فن الغناء الصنعاني

ترجمة:

د. علي محمد زيد

المكتبة التاريخية اليمنية

SANA'A 2004

إصدارات
وزارة الثقافة والسياحة

طب النفوس

غناء صنعا اليمن

تأليف

جان لامبير

ترجمة

الدكتور علي محمد زيد

المكتبة التاريخية اليمنية



إصدارات وزارة الثقافة والسياحة - صنعاء

١٤٢٥هـ - 2004 م

رقم الإيداع بدار الكتب بصنعاء
(١٧٤ / ٢٠٠٢)

الناشر

الجمهورية اليمنية
وزارة الثقافة والسياحة
صنعاء - ص.ب. (36)-(237)
هاتف: 235114 - فاكس: 235113
بريد الكتروني: moc@y.net.ye

من بهاء صنعاء.. وتجليات عبقها.. في عام تتويجها عاصمة للثقافة العربية.. يأتي هذا الاحتفاء بمجد الكلمة.. وجلال أنوارها.
في بدء الوعي الإنساني كانت الكلمة..
وعلى رأس فعاليات هذا العام الاستثنائي تأتي هذه الإصدارات..
حدثاً يتوج صنعاء فضاءً شاسعاً للثقافة والتاريخ والجمال والخصوصية.

خالد عبد الله الرويشان
وزير الثقافة والسياحة

سلسلة
الإنسان والموسيقى

(صدر باللغة الفرنسة

عن جمعية الدراسات الإثنية سنة ١٩٩٧)

أعد هذا الكتاب الجمعية الفرنسية للدراسات الإثنية، ونشر باللغة الفرنسية بمساعدة وزارة الثقافة والفرنكوفونية في فرنسا (إدارة الموسيقى والرقص)، والمركز القومي للبحث العلمي، وجامعة باريس العاشرة.

الإهداء

إلى والدي
اللذين نقلا لي رغبتهما
في المعرفة .

وإلى أهل صنعاء
الذين تقبلوا فضولي
بصبر .

تمهيد

جاء هذا الكتاب ثمرة بحث جرى في شمال اليمن سابقا، بين ١٩٨٥ ـ ١٩٨٧ بمساعدة وزارة البحث والتكنولوجيا، لنيل درجة الدكتوراه من مدرسة الدراسات العليا للعلوم الاجتماعية. واستفاد مباشرة أو على نحو غير مباشر من مساهمة أشخاص كثيرين، ومؤسسات عديدة، في فرنسا واليمن.

وإنني لأتوجه بالشكر هنا إلى مركز الدراسات والبحوث اليمني، ورئيسه د. عبد العزيز المقالح، ونائب الرئيس (سابقا) يحيى علي الإرياني، ولوزارة الإعلام والثقافة، ولعلي الأسدي، ومفتي الجمهورية أحمد محمد زبارة. وأتوجه بالشكر إلى الباحثين اليمنيين عبد الله محمد الحبشي، ونزار محمد عبده غانم، ومحمد عبد الرحيم جازم، وعبد الله الرديني. وأشعر بالحزن على رحيل المرحومين محمد عبده غانم وعبد الله الرديني. وإن نسيت لن أنسى العارفين بالتراث الصنعاني: علي أبو الرجال، وعوني العجمي وابنه حسن، وأحمد علي طلحة، وحسين الشهاري، وأحمد هاجر، وكذلك آل الخضر، والحمدي، وحويس. ويستحق صالح المطري ذكرا خاصا بسبب مجموعته من التسجيلات، وفؤاد القعطري بالنسبة لكل ما له صلة بآلة العود.

وأشعر بالدين للفنانين محمد الحارثي، وأحمد محرم، وأحمد السنيدار، ومحمد الأخفش، ومحمد الذماري، وعلي الجمالي، وعبدالله الحمامي، وأحمد جودم، ولكثيرين آخرين. كما أشعر أيضا بكثير من العرفان بالجميل ليحيى النونو، الذي كشف لي كنوز فنه. وفي الختام علي أن أتذكر المرحوم حسين البهلول الذي فقدنا بفقدانه الاستماع إلى شدو القمارى (هديل الحمام)...

وأحس بالعرفان بالجميل أيضا لجيراني في بستان السلطان، وباب السبح، ولـ«أورسولا درايبهولتز».

وأشكر أيضا ج. جرانجيّوم الذي أشرف على أطروحتي والذي بدون ثقته

ما كان لهذا الكتاب أن يصدر. ولن أنسى من بين أصدقائي الذين لم يبخلوا علي بملاحظاتهم واقتراحاتهم، ج. بدوشا، و أ. بونفور، وف. إسكال، وم. غاست، وجان بيير جيوم، وسي. بوشيه، وم. بوزا، وشهرزاد قاسم حسن، وألين توزان، وهـ. يمين، وكذلك زملائي من الأمريكيين س. كيتون، ونجوى عدره، وشويلر. وأتوجه بالشكر إلى أعضاء قراءة مجموعة «الإنسان والموسيقى»، وبخاصة م. هيلفر، لإعادة قراءة مسودة الكتاب بعناية، ولاقتراحاتها العديدة، وكذلك س. تولار، وأ. ـ ف. بورنوف، و ل. فينو.

وفي الأخير ما كان لهذا العمل أن يظهر دون الطاقة التي لم تتوقف نجوى كسيفي عن بثها فيّ طوال رحلة البحث.

مقدمة:

الساعة السليمانية

يتكئ حوالي اثني عشر رجلا بارتياح في ديوان كبير، فوق فرش مبسوطة على الأرض. وفي الخارج تميل الشمس نحو الغروب على الحدائق، ملونة واجهات البيوت بأشعتها الذهبية، مظهرة بروزاتها المبنية من القرميد (الياجور المحرق) والجص. وفي البعيد، تهز الريح أغصان الشجر وتثير زوابع غبار تنتقل في الأفق بلا اكتراث، وتنتصب مثل نوابض زمبلك كبير، وتتجمع على شجرة أثل ثلة من العصافير يزقزق كل منها بأفضل ما يستطع من شدو، احتفالا بانسحاب النهار وهبوط الليل.

ويكون الجو داخل الديوان صارما. إذ تخيم سحب دخان السجائر، وتبلغ حرارة الجو ذروتها، وتتبرعم حبات العرق على الجباه. تتناقض هذه العلامة الدالة على بذل الجهد مع استرخاء الجسد المتكئ على الوسائد. فلا يعرف ما إذا كان السبب ارتفاع حرارة المكان أم مضغ القات بشدة.

وخلسة يتناول العازف عوده دون أن يدعوه أحد إلى ذلك. وبدوزنة العود يشرع في عزف تقاسيم تعرض ببطء تنويعات تلقائية وجليلة في الوقت نفسه. وبانتقاله دون أن يحس بذلك أحد إلى لحن آخر، يقود السامعين نحو لون أكثر إثارة يعلن عن قدوم الغناء بصوت الفنان.

وتتالى الأغاني ويتسارع الإيقاع. وينهض ثلاثة راقصين، يذهبون ويجيئون في المساحة الضيقة التي تفصل بين صفين من المستمعين، ويدوسون بقايا أغصان القات، ويوشكون أن يقلبوا «المداعة» (النارجيلة) أو ثلاجة الماء الصغيرة (الترموس). يحرك التوافق بينهم خطى معقدة يكاد توحدها يبلغ ذروته كاشفا تواطؤ الراقصين معا منذ وقت طويل. ومن آن لآخر، تنطلق صرخة تحيي ما تفصح عنه الآلة الموسيقية من إبداع، أو تعبر أيضا عن إعجابها ببيت شعر جميل، أو بتموج صوت الفنان.

وفجأة تتردد على البعد صرخة تتموج مثل أنة طويلة. ودون فاصل زمني ينضب التدفق الموسيقي حال أذان المغرب. يجلس الراقصون، ويعيد الفنان عوده إلى مكانه، وجه العود إلى الخباء الملقى أمامه. يستمع الجميع إلى ذلك النداء باحترام، ويرددون بصوت منخفض. ومع ذلك، يتواصل التأمل. إنها «الساعة السليمانية»، ساعة الحكمة وما وراء الطبيعة. ولا تضاء مصابيح الكهرباء لكي يبقى الحضور معلقين بين النور والظلام. فيبدو الزمن متوقفا. ويبدو الصمت استمرارا للموسيقى التي أوقف.

ومن المألوف في صنعاء عزف الموسيقى بعد الظهيرة في «المقايل»، تلك التجمعات اليومية التي يتم فيها مضغ القات، من حيث هو نبات منشط[1]. إنه عنصر مفضل لتأمين نجاح اللقاء. ويعد الغناء الصنعاني النوع الموسيقي الذي يقبل عليه ماضغو القات ويعتبرونه أنبل أنواع الموسيقى.

وإذا ارتبطت هذه الساعة بالملك سليمان (وهو نبي عند المسلمين)، فلأنه اهتم بالشعراء والموسيقيين، وائتمرت له العصافير والجن، ولأنه الحكيم الذي يفكر في جمال العالم متأملا غروب الشمس. كما أنه وفقا لنص قرآني ضحى بمتعه الأرضية كي يؤدي فريضة الصلاة.

وتوجد علاقة مميزة بين «المقيل» والغناء الصنعاني، إذ يشتركان في الجو العاطفي الرقيق نفسه، والمتسم بالشجن والأحاسيس المرهفة. وغالبا ما يطلق التراث على هذا الموروث الثقافي «طب النفوس» أو «دواء الروح». ويصعب القول ما إذا كانت هذه العبارة القديمة في الأدب العربي للشرق الأوسط (الأبشيهي، ١٨٩٩، ج١، ٣٧٥) قد أطلقت على علاج حقيقي بالموسيقى أم لا. لكن المعنى المجازي يغلب في اليمن المعاصر، مشيرا إلى تجربة داخلية. ومثل تقاليد المقيل، فإن الهدف المعلن للموسيقى رعاية موج النفس (تدفق الروح). لذلك يمكن المراهنة على أن الموسيقى عبر هذه العلاقة تساعد الإنسان على أخذ مكانه في العالم، وتعطي لوجوده معنى.

إلا أن أذان الصلاة كل ليلة يذكر الإنسان بالحدود المقبولة لهذا التأمل:

---

(١) Khata edulis يوجد القات في شرق إفريقيا وفي جنوب غرب شبه الجزيرة العربية.

يأتي الأذان، من حيث هو نداء مقدس وملحن، ليضع حدا لما يعده كثيرون في احتراز لهوا يصرف المؤمنين عن الصلاة. وهكذا يحتفظ المجتمع والدين بحقوقهما، ويفرضان حدودهما على اللهو الموسيقي. ومن خلال هذا الشكل من موسيقى الآلات بخاصة، تبدو الموسيقى مصدر استفزاز. وقد منعتها السلطة الإمامية حتى ماض قريب. ويتم اليوم التعامل مع الموسيقى بشيء من التساهل المدهش.

لم تتضح لي هذه المعاني إلا بعد معايشة طويلة لـ«المقايل» التي يتردد فيها هذا المشهد بانتظام. فعلى الرغم من التنويعات، يوجد ثابت لا يتغير، هو الإزعاج الذي يسببه للمستمعين الاستماع إلى موسيقى الآلات حال الأذان، بصرف النظر عما إذا نهض المقيلون ليفرغوا أفواههم من القات ويذهبوا لأداء الصلاة أم لا. يوجد هنا نوعان من الحقائق الصوتية ينبغي أن لا يتصادما. فهذا الاصطدام بين امتياز الموسيقى من جهة، والشك الذي تقابل به من جهة أخرى يدعو لافتراض وجود مظهر حساس، وربما كان مركزيا، في الثقافة في اليمن. فهل هذا التزامن بين حقيقتين متناقضتين وليد صدفة؟ أم أنه يدل على علاقة منطقية ولو على نمط متناقض؟ وقد لوحظ وجود قدر من اجتماع الضدين كسمة مميزة للحضارة الإسلامية (Berque et Charnay, ١٩٦٧)، وبخاصة فيما يخص وضع الموسيقيين (Farmer ١٩٦٧، ٢٠ ـ ٣٨). فقد رُبطت القوة الشعورية للموسيقي في التراث العربي الإسلامي كله بالجنس والخمر، فحرِّمت مثل تحريمهما. ولكن يجب البحث المسبّق في حقيقة مزدوجة لفهم هذه المشاكل فهما صحيحا: لمعرفة منظومة جمالية ممثلة بالموسيقى اليمنية، ومعرفة التنظيم الاجتماعي في مدينة صنعاء. وقد تولد عن هذين المجالين المعرفيين لبحثي اكتشافات غير متساوية مدهشة في الغالب وذات تأثير بعيد.



فمنذ الأسطوانة الرائدة التي أصدرها لسلو سنة ١٩٥١، تعد التسجيلات الصادرة من منظور علم دراسة الموسيقى، على أصابع اليد الواحدة: اسطوانة ج. ليفي، و م. لنج (١٩٦٠)، وتسجيلات سي بوشيه، وج. فنزل (١٩٧٥ و١٩٧٦)، وتسجيلات أ. بيكويل في تهامة (١٩٨٥) (انظر مثلا قائمة الأسطوانات التي عدت إليها). أما الدراسات الموسيقية فما

تزال نادرة، باستثناء الدراسات التي تتناول اليهود اليمنيين، لكن هذه الدراسات انجزت بعد مغادرتهم اليمن (Staub, ١٩٧٨). ومن هنا لم تدرس موسيقى صنعاء مثلما درست الألوان الإقليمية الأخرى، ولذلك ما تزال بكرا. أما المؤلفات المحلية فلا تتناول الموسيقى مباشرة وإنما عن طريق الشعر (محمد عبده غانم، ١٩٨٠)، أوتقتصر على تناول تاريخي موجز (سامي، ١٩٧٤، محمد مرشد ناجي، ١٩٨٤).

وقد عرفت الدراسات عن المجتمع اليمني تطورات مهمة خلال سنوات السبعينات والثمانينات. فبعد الدراسات الأولى باللغة الفرنسية لمحمد سعيد العطار (١٩٦٤)، وجوزيف شلحد (منذ ١٩٧٠)، قدم الباحثون بالإنجليزية مساهمات في الانثروبولوجيا الاجتماعية لليمن: أ. بجره (١٩٧١)، و ت. جرهولم (١٩٧٧)، وبول دريش (١٩٨٩) وكثيرون غيرهم. وكان أكثر الاهتمام منصبا خلال هذه الفترة على المناطق الريفية، إما لأن فيها عادات وقيم أقدم مما في المدينة، وإما لأن القبيلة فيها بدت السمة الأكثر تمييزا للنظام الاجتماعي. وكان من الأيسر، دون شك، تناول هويات محددة مثل قبيلة أو قرية.

ومع ذلك لوحظ أن لمدينة مثل صنعاء نفس الأهمية أيضا بالنسبة لدراسة انثروبولوجيا اليمن، بسبب أصالة تراتبها الاجتماعي، ورقي حضارتها المادية (وبخاصة عمارتها)، وكذلك بسبب وجود السلطة المركزية فيها. وأخيرا، كما يلاحظ فرنك مرمييه، استطاعت هذه المدينة، على عكس البلدان التي درست حتى الآن، تطوير «أيديولوجية محلية ومجال مستقل للسلوك الاجتماعي والثقافي متميز عن محيطها القبلي» (مرمييه، ٣١، ١٩٨٩).

ولأنني سكنت في صنعاء، وللذوق الذي ولده لدي تخصصي في الأدب العربي، اهتممت أولا بتراثها الفني من الشعر شبه العامي «الحميني» الذي كرس له مؤلف يمني كتابا مهما (محمد عبده غانم، ١٩٨٠)، وينظر إليه الكثير من اليمنيين باعتباره جزء جوهريا من ثقافتهم. وما يزال هذا الشعر، من حيث هو تراث قديم ينتمي إلى التراث الحضري المماثل في الشرق الأوسط، يغنّى في هذا الوسط الحي الذي يمثله المقيل، من حيث هو لقاء يومي يجتمع فيه المتعلمون والموسيقيون بالإضافة إلى الناس العاديين. ولأن المقيل مكان

مفضل لصياغة هذه الثقافة الحضرية خصوصا، فإنه يقدم عمقه الإثنوغرافي لدراسة التراث الثقافي.

وبالعودة إلى الماضي، يبدو أن كثيرا من البحث الذي جرى في اليمن كان يميل نحو اختزال هذا المجتمع إلى بناه الظاهرة: فيبدو أن كل ما في المجموعة القبلية يؤدي وظيفة محددة، بحيث لا يوجد ما هو متروك للمصادفة. وعلى الرغم من أن البعض اهتم بالمظاهر الثقافية، كما فعل س. كيتون فيما يخص الشعر القبلي، يتولد في النهاية الانطباع بأن رجال القبائل اليمنيين كائنات مسكونة تماما بموضوع الشرف، وأنهم ليسوا كالآخرين من لحم ودم ورغبات. وبالمثل، بالعودة إلى كتاب جرهولم المهم عن بلدة مناخة، يتولد لدينا انطباع الوصول إلى طريق مسدود، إذ ليس للأفراد أية سيطرة على الأحداث، لأن البنية الاجتماعية ليست ناضجة لقبول التغيير.

ويبدو أن وجهة نظر الانثروبولوجيين قد تولدت عن الأيديولوجيا السائدة في المجتمعات العربية، تلك التي تزيد من قيمة الأنشطة الذكورية مثل الحرب والسياسة. وقد قالت ليلى أبو لغد في كتابها «Veiled Sentiments أحاسيس محجبة»، يكون لدينا دائما أفكار مسبقة عن المجالات النبيلة التي تستحق أن تدرس، وتلك التي لا تستحق ذلك إلا قليلا (١٩٨٩، ٣٠ ـ ٣١). ولا تعني هذه الملاحظات فقط أنه يجب دراسة عالم النساء كما لم يحاول أحد من قبل، فقد فعلت ذلك كارلا مخلوف (١٩٧٩، Dorsky ١٩٨٦ Champault، ١٩٨٥)، وإنما تعني بخاصة تعديل المنظور والاهتمام بمجالات تبدو في الظاهر هامشية مثل الفن، وبجماعات أو بأفراد لا يتلاءمون تماما مع المعايير السائدة، مثل الموسيقيين. وسنحصل عندها على رؤية مختلفة للمجتمع. وهكذا تؤكد الباحثة في الانثروبولوجيا نجوى عدره في أطروحة رائدة عن عادات الرقص، التوتر المبدع الذي يحدثه هذا الفن في المجتمع القبلي بين قيم المجموعة والقيم الفردية. وتقول هذه المؤلفة إن الرقص يعارض مثال الرجولة في القبيلة بلائحة مختلفة من التصرفات الاجتماعية ليست مع ذلك متناقضة تماما[١]. فالراقص كائن حي، وعنصر اجتماعي خاضع لتحديدات معقدة يمكن قراءتها على مستويات متعددة.

---

(١) انظر بخاصة ١٩٨٢، الفصل السابع، ٢١٢ ـ ٢٣٧.

صحيح أنه إذا كان مجتمع المدينة يخضع أيضا لضبط اجتماعي قوي، فقد تكون هوامش المناورة المتاحة للفرد فيه أشد وضوحا مما في المناطق القبلية. فحين يتحدث سكان تلك المناطق عن صنعاء القديمة غالبا ما يكون حديثهم بأسلوب يدعو لافتراض وجود الكثير من الفجور. ولا شك أنها سمعة مبالغة، لكنها تتغذى بما كتبه بعض المؤلفين السابقين مثل الخفنجي، شاعر بير العزب الساخر المشهور[١]. وقد أثار فضولي هذا الانطلاق للخيال، لأسباب نظرية ولأسباب شخصية بالقدر نفسه. وأخيرا مع أني بدأت بدراسة النصوص، لم أستطع الاقتصار على الشعر المغنّى: حيث يجري غالبا تجاهل الموسيقى واعتبارها جانبا ثانويا. وذلك لا يعني أيضا التخلي عن وجهة النظر الأدبية التي تظل مرجعا أساسيا في ثقافة يجري فيها على نحو شبه دائم مرافقة الموسيقى بالشعر. لكنني اكتشفت خلال تعرفي على التراث الموسيقي وعلى ممارسة الموسيقى، الأهمية الأنثروبولوجية لتكاملهما. وبهذه الطريقة يكتسب صوت الإنسان مكانا مركزيا في بحثي، ليس فقط من حيث كون هذا الصوت حقيقة طبيعية، بل من حيث هو بناء ثقافي، أو بالتحديد بناء جمالي، في اتحاده الحميم بالآلة الموسيقية. فما أسميته في بداية هذه المقدمة «طب النفوس» يتصل على الأخص بهذه العلاقة بين الموسيقى والنص الشعري، أو بالأحرى باللغة بعامة، والوضع الخاص بكل منهما في الثقافة العربية الإسلامية، وكذلك في الثقافة في اليمن. وأخيرا لعل الاهتمام الأساس الذي يستولي على هذا الكتاب معرفة كيف يكون للأشكال غير المنطوقة من الموسيقى معنى، وكيف تكتسب معنى في هذه الثقافة.



يترك البحث الإثنوغرافي مكانا للحظات تفاعل عاطفي شديد، لا يكون فيها لـ«معرفة الغير»، و«المراقبة خلال المشاركة» الكثير من المعنى. فلا تتحقق المراقبة بالضرورة إلا خلال تجميع الذكريات. كما أن المشاركة ليست دائما كاملة، فكل يعيش تجربته الخاصة، وهذا ما يصدق بخاصة على الموسيقى[٢].

---

(١) يلجأ أسلوب هذا الشاعر شبه المتكلف وشبه المتحرر إلى اللهجة الدارجة لعصره، القرن الثامن عشر الميلادي (المقالح ١٩٧٨).

(٢) ذكرت مجريات بحثي في مقال حديث نشر في «دفاتر الموسيقى التقليدية»، العدد ٨ (Labbert ١٩٩٥ d. ٨٥ - ١٠٤).

فلكي آخذ في الحسبان هذا الحضور الكلي، غالبا ما وجدت نفسي أعرض مادتي في شكل فقرات منفصلة عن النص: اقتباسات من مؤلفين، وحكايات وشهادات، حرصت على تقديمها في حالتها الخام كما تلقيتها، أو في مشاهد رئيسية تحتفظ روايتها ببصمات انطباعاتي الشخصية وبقاياها. وهذا الوضع الخاص للخطاب يتطلب من القارئ حصافة أكثر، وتخيلا أوسع، لأن من المحتمل أن لا يتوقف تفسيرها بعد الانتهاء من هذا الكتاب.

تؤكد هذه الصعوبة في استعادة مواد البحث أهمية ذات الباحث، وتأثيرها على الصورة التي يقدمها الكتاب عن سكان صنعاء. فإلى جانب ما قد أكون فضلت من ملامح قد تكون أبدت لي معنى آخر، تلقيت أيضا ملاحظات ومقترحات مختلفة. فهل سيتعرف أصدقائي اليمنيون على هذه الصورة عنهم؟ أم أنهم سيغضبون منها؟ وهذه المخاطرة الملازمة لكل بحث انثروبولوجي، مهمة. وتزداد أهمية هذه المخاطرة في مجال للانفعال والحدس دور كبير فيه. وعلي أن أتعامل مع هذا طالبا التسامح الذي يطمعني فيه تفهّم لا يكذب. وأحس بمسئوليتي تماما نحو استغلال اعترافات شخصية تلقيتها بحكم الصداقة. ولهذا السبب حجبت أغلب أسماء مصادر معلوماتي، ولا يمكن التعرف مباشرة على الأشخاص الحقيقيين.

السياق الاجتماعي

يستجيب الغناء الصنعاني في جانب كبير منه لمفاهيم موسيقية مشتركة في اليمن كله، وهذه المفاهيم نفسها متصلة بالأنشطة الاقتصادية والاجتماعية التي ترافقها الموسيقى. ويتم عزف هذا اللون المديني أساسا أثناء اللقاءات اليومية للرجال (المقايل) وأثناء حفلات الزفاف.

مفاهيم الموسيقى وعاداتها

تزدهر في شارع جمال عبد الناصر، وفي شارع علي عبد المغني، وفي كل مكان تقريبا في العاصمة، دكاكين بيع الأشرطة المسجلة (الاستريوهات). ويتزاحم الهواة من حول طاولة البيع (صورة رقم١) باحثين عن الجديد أو طالبين استنساخ شريط مسجل خاص. والواقع أن الدكاكين ليست سوى الجزء المرئي من شبكة هواة و«معجبين» يتبادلون الأشرطة المسجلة بطريق القرصنة، للموسيقيين المفضلين لديهم، خارج أية دائرة رسمية.



صورة رقم: ١ ـ [ستيريو لبيع الأشرطة]

ترتبط الموسيقى والغناء الشائعان في اليمن ارتباطا وثيقا بالأنشطة المتنوعة

في الحياة الاقتصادية والاجتماعية. ففي الريف يرافق الغناء العمل الزراعي أو البناء، والاحتفاء بشرف القبيلة، وبث الشجاعة في المحاربين. وعلى نحو عام، يمارس المؤدون الموسيقى لأنفسهم أكثر مما يمارسونها لجمهور معين. وعلى العكس، يوجد تقسيم محدد للعمل في الرقص: إذ يرقص القرويون على أنغام موسيقى شفوية بصوت الإنسان وموسيقى آلات يعزفها محترفون.

أما في المدينة، فإلى جانب الأناشيد الدينية التي تنشد في ظروف عديدة، يحضر الغناء الصنعاني في مناسبتين رئيسيتين: حفلات الزفاف واللقاءات اليومية في «المقايل» حيث يمضغ الأصدقاء القات. ويكون المغنون تارة هواة، وتارة محترفون، وتارة أشباه محترفين.

ومع أن الحياة اليومية، بحدتها المعتادة، تبدو أقل تشجيعا للمتعة الموسيقية، فإن الاحتفال الذي يرافق الزواج بخاصة لحظة متميزة بفضل الرقص. إذ تتحمس النفوس وتسقط الممنوعات. فيتواصل الرقص في كل عرس طوال الليل، على الأقل خلال ثلاثة أيام. ولا ينفصل روح الاحتفال عن تعطش اليمنيين الواضح للحياة في مجتمع: فتزداد قيمة كل نشاط جماعي، وتزداد الوحدة الاستثنائية، وبالأحرى الغريبة. وتعكس الموسيقى هذه النزعة: في القرى حيث تنفذ جماعيا، وفي تراث المدينة مع أنه فردي، حيث الاستماع إلى الموسيقى مشترك على نحو أو آخر.

وقد يفسر هذا التشجيع بواقع أن الموسيقى هي النشاط الفني - مع الشعر والرقص - الذي شهد مثل هذا النمو: فالمسرح يكاد يكون غير موجود[1]، والفنون التشكيلية لم تنفصل بعد عن الحرفي، ولم يؤدالتحريم الديني للصورة إلى الإقبال عليها.

وهكذا فإن الجمال الموسيقي اليمني يبتعد إلى حد كبير عن المفهوم الغربي عن «الفن للفن». فلم يوجد في هذه الثقافة مفهوم «الموسيقى» حتى وقت قريب. إنها ظاهرة عامة لا تنفصل عن الخطاب الشعري وعن الرقص، ولا تنفصل كذلك عن تأثيرهما على المشاعر الإنسانية. ومن جانب آخر، تؤدي الموسيقى بعض الوظائف السحرية الدينية التي تستطيع أن تفسر جزئيا هذا

(١) يلاحظ الكاتب عبد الله الرديني (١٩٨٧) وجود فن مسرحي تقليدي، بأسلوب فكاهي دون شك، لعل الإمام يحيى منعه في بداية القرن العشرين، كان يسمى: طنفسيات.

الغياب للمسافات الفاصلة. وفي الوقت نفسه، يجري تفضيلها أكثر فأكثر كعنصر من عناصر التراث، وهو ما سيعمل لتوطيد استقلالها.

غياب مفهوم «الموسيقى»

لا يوجد مرادف لكلمة «موسيقى» في عربية اليمن، مثلها في ذلك مثل العربية الفصحى على الأقل قبل القرن العشرين. فقد جاء لفظ «موسيقي» في العصور الوسطى من اللغة اليونانية، ولم يطلق سوى على النظرية الموسيقية. أما كلمة «موسيقى» التي أدخلتها مصر الحديثة إلى اللغة العربية فتطلق على موسيقى الآلات التي نشأت حديثا. ولا تتوافق الكلمة كما يستخدمها الموسيقيون الغربيون مع الاستخدام الشائع.

وبالمثل، لا توجد كلمة تطلق على العاطفة المولّعة بالموسيقى في ذاتها، باستثناء لفظ عام هو «هواية». أما كلمة «هاوي» فتطلق على غير المحترف بشكل عام، وبالتحديد على الموسيقي غير المحترف. وتوجد أيضا كلمة «ذواق» في العربية الفصحى، أو كلمة «حالي» في اللهجة، والتي تطلق في الوقت نفسه على الجمال وعلى من يتذوقه. تنطبق جميع هذه الكلمات في الوقت نفسه على الشعر والموسيقى والرقص.

تكون الموسيقى في مناطق الهضبة العليا[1] المحيطة بصنعاء مغنّاة أساسا، إما بصوت الإنسان وإما بمرافقة القرع على الطبول أو بمرافقة آلة ذات نغم. ويقع صوت الإنسان في مركز الجمال، وذلك يعني قبل كل شيء المساهمة في تجميل رسالة شعرية دون أن تؤكد المصطلحات على جانب الموسيقى بالضرورة. فيقال عن عدد من هذه الأغاريد «يصيّح» (؟). وتعد هذه الغلبة للغناء أقل حضورا في المنطقة الواقعة حول تعز، أو في الأراضي المنحفضة في تهامة، حيث تنتشر موسيقى الآلات البحتة.

وحتى لو وجدت أسباب عديدة لغياب مفهوم خاص بالموسيقى[2]، لنا

---

(١) تكوّن الزيدية الجماعة الدينية الاجتماعية الأهم في اليمن. إنها فرع «معتدل» من الشيعة، قليلة الابتعاد نسبيا عن السنة.

(٢) تمتلك القليل من المجتمعات التقليدية مفهوما يحدد فن الصوت في ذاته: يكون للظواهر الموسيقية فيه غالبا علاقات مفصلة بهذا المجال أو ذاك من مجالات الحياة الاجتماعية. أما الحضارة الغربية، فإذا عزلت الفن عن المجتمع، يبقى تصنيفها للفنون نسبي إلى حد بعيد واعتباطي.

أن نتساءل كيف يمكن الحديث عن «الموسيقى» في اليمن دون أن نلصق بالواقع مفاهيم غير مناسبة؟ وفي الوقت نفسه، تواصل كلمة «موسيقى» فرض نفسها بسبب وزنها في اللغة العادية وفي لغة الباحثين. والوسيلة الوحيدة لتذليل هذه الصعوبة الانطلاق من المقولات التي يستخدمها اليمنيون لتصنيف أشكالهم الموسيقية، أي الألوان التي يحددها التراث في صنعاء وفي الريف المجاور. وبشكل عام، يعرّف كل لون وفقا للوظائف التي يعتقد أنه يؤدي. وتظهر أربع مجاميع كبيرة من الألوان الموسيقية، على نحو واضح إلى هذا الحد أو ذاك:

أولها: يشمل غناء العمل «المهاجل» أو «أهازيج العمل» بما في ذلك غناء النساء «الحادي» الذي يرافق الأنشطة الجماعية للمزارعين والحرفيين.

المجموعة الثانية: ترافق الأحداث السياسية في القبيلة، وبخاصة «الزامل» و«البرع». ومع أن هذه الأنواع لا تخضع لتصنيف منتظم، فإنها تحل كل شيء عن طريق «القبيلة» (بسكون الباء وفتح الياء)، وهو مفهوم يشمل القيم الأخلاقية التي يتسم بها الانتماء إلى قبيلة[1].

المجموعة الثالثة: تشمل الأناشيد الدينية (أو السحرية الدينية) التي تتميز بسهولة عن المجموعتين السابقتين بتركيزها على الاتصال بما وراء الطبيعة.

وأخيراً الأنواع الخاصة بالأعياد والتي ترافق الرقص في الأعراس. وهي في المدينة الغناء الصنعاني الذي سنعود إليه بتوسع، وفي الريف الرقص الـ«لعبة» التي يرافقها المزمار والقرع على طبل إيقاع، وتؤديه مجموعة صغيرة من المحترفين «المزاينة» [انظر الصورة رقم١٣].

صحيح أن هذه الطريقة من التصنيف تظل مبسطة ونسبية، لأن هذه الألوان جميعها تسهم بدرجات متفاوتة في تماسك المجتمع. لكن لبعض هذه الألوان الفنية استعمالات عديدة، ووظائف يصعب تمييز الواحدة منها عن الأخرى. فاللون الديني موجود في كل مكان تقريبا في حين أن المتعة الموسيقية ليست غائبة تماما، حتى عن الألوان الأكثر صرامة. والحال أن وظيفة واحدة من تلك الوظائف على العموم أخذت في الحسبان عند تسمية اللون، فيقال «غناء العمل»، «غناء نزع اوراق الذرة»، وهكذا. وسيكون من غير طائل

البحث في هذه الاستعمالات عن قاعدة صارمة للتصنيف إلى أنواع. ومع ذلك، ما دام اليمنيون يستخدمون هذه التسميات فإن ذلك في ذاته يعطيها شيئا من الوجود الموضوعي: فهذه الصفات الوظيفية تعطي لتلك الألوان قيمة أخلاقية مميزة[١]. وغالبا ما يتحقق ذلك بواقع أننا ينبغي أن لا نفسر الغناء أو الرقص خارج سياقها، المعرّف على نحو عام باعتباره «الظرف» أو «المناسبة»، أو في حالة «الزوامل» القبلية «المشكلة» (Caton ١٩٨٤، ٤٤٧). إلا أن التفسير يلحق بها رصانة معينة: فمن الناحية الرسمية تعد المتعة الموسيقية ثانوية تماما بالقياس إلى الوظيفة.

وهكذا، ففي مقابل الأنواع ذات الوظيفة الاجتماعية المعترف بها، توجد الأنواع المتصلة بالاحتفال: وإذا كان لها، هي أيضا، استعمالات اجتماعية (في حفلات الزفاف أساسا)، فإن للألفاظ التي تعرف بها خاصية أنها لا تخفي المتعة الجمالية التي تحملها. وهي حالة موسيقى المزمار في القرى. وهي أيضا حالة الغناء الصنعاني الذي يغنى في «سمرات» حفلات الزفاف وفي لقاءات «المقايل». وترافق الموسيقى الرقص في الحالين.

موسيقى وانفعال

ينظر اليمنيون إلى الغناء والموسيقى باعتبارهما «لغة المشاعر». ومع أن هذا التوكيد على التعبير عن المشاعر مألوف في الشرق، فإنه يستحق الملاحظة لاتصاله بأنواع متنوعة. ويحكي الموسيقيون حكايات كثيرة عن عشاق الموسيقى، مستمدة من موضوعات أسطورية مشتركة إلى هذا الحد أو ذاك في العالم العربي، ويعود جزء كبير منها إلى الفترة الكلاسيكية. وكصدى لحكاية معروفة حول تأثير الغناء على الجمّال (الغزالي ١٩٦٧، ٣٥١) يدعي الجمّالة المعاصرون لغنائهم «المغرد الجمّالي» تأثير استثنائي على المشاعر. إذ يحكي جمّال من منطقة الأهجر قائلا «إن جمّالا كان له صوت جميل مر بالمحويت، وسكن في مأوى للمسافرين يقع بالقرب من منزل حاكم المنطقة. فأطلق لصوته الجميل العنان بالمغرد التالي:

يا ليتني جمّال بعد سودي ورافقك يا ناشر الجعودي

(١) إذا كان دارسو الموسيقى الشعبية، بطريقة غالبا ما تكون تقريبية، نسبوا وظائف محددة إلى بعض الأنواع (Lortat - Jacob ١٩٧٧، ١٠٢)، ألا تعود إلى واقع أنها أعادت إنتاج بعض الفئات المحلية كما هي؟

فسمعته زوجة الحاكم من نافذة بيتها في حين كانت تصب القهوة. فاضطربت وصبتها خارج الفنجان[١]. فأمر الحاكم بسجن الجمال الذي اضطر وقد حرم من العمل ومن مصدر للعيش لأن يبيع ثيابه ليقتات[٢]. وعندها شدى من سجنه[٣] بالمغرد التالي:

بعت اليلق وعادنا اشتريته لا ذمة الحاكم وأهل بيته[٤]

وخوفا من الفضيحة أطلق الحاكم سراح الجمّال في الحال.

ولنلاحظ عدم وجود رغبة الإغراء لدى الجمّال، على الأقل في الظاهر. إنها مجرد صدفة يتبرأ منها بالإفصاح عن الخلاف علنا. ومثل هذه القصص كثيرة. وغالبا ما تعبر عن افتخار كل مؤد بلونه الفني: فعازف المزمار «المزمّر» يفخر بقدرته على جعل المزارعين الذين يستمعون إليه في الجبل يترنحون طربا وهم لا يشعرون. وكان بعض عازفي العود المدينيين، الذين غيبهم الموت، مشهورين بقدرتهم على إسالة دموع السامعين. وعلى نحو عام، تعبر كلمة «وجدان» عن لوحة مشاعر يتوقع الإحساس بها عند سماع الموسيقى، تختلف وفقا للظروف. ولوجدان صلة بالاكتشاف، لأنه مشتق من فعل «وجد» من حيث هو فعل عربي فصيح يعني الإدراك الحسي أو الحدسي، والاكتشاف الروحي لمعنى ذاتي يشمل مزيجا من المتعة والحنين. وقد يكون الانفعال شديدا، ويعبر عن نفسه على نحو هائج، وقد يقتصر على موجة من الأحاسيس الجمالية، كما يلاحظ في هذه الرواية لوقائع حفل زفاف في صنعاء كما رواها صحفي قائلا: «عزف موسيقيون... ألحانا تقليدية وأغاني شجية هزت المشاعر والوجدان» (صحيفة الثورة، ٧/ ١١/ ٨٦).

وتوجد كلمة أخرى تطلق أيضا على الانفعال بالموسيقى هي «الطرب». تذكّر كلمة طرب، كما هو الحال في الثقافة العربية القديمة، بطيف واسع من المشاعر: مثل المتعة، واللذة، وبهجة الروح، وصدمة الأحاسيس، والافتتان، والحماسة، والنشوة (extase) (Shiloah ١٩٧٢ appendice، ٢). وقد يتراوح هذا بين التوتر البالغ لدرجة الانخطاف (الرعدة) والأحاسيس الداخلية الأكثر

(١) يا ليتني جمال بعد سودي ورافقك يا نشر الجعودي

(٢) في رواية مختلقة بعض الشيء تعود إلى الحجاز، تترك امرأة التمرات التي كانت تأكلها تساقط (Grandguillaume ١٩٨٢، ٦٤٢).

(٣) لا يعطى السجناء في اليمن الغذاء، ويجب على أسرهم أن توفر لهم المؤن.

(٤) بعت اليلق وعادنا اشتريته في ذمة الحاكم وأهل بيته

عمقا أو العادية جدا. ويتميز «الطرب» تماما في المصادر القديمة عن الوجدان بانه غير مسيطر عليه (الغزالي ١٩٦٧، ٣٤٣). ويشيع استخدام الفعل الثلاثي «طرب» في الشعر اليمني:

غزال تلحظني بأجفان ريم رقت معانيها كمثل النسيم
لها كلام يطرب ونغمه رخيم تهزني مثل اهتزاز الرماح[١]

وقد تعني كلمة «طرب» في بعض السياقات «موسيقى» أو على الأقل اللون الذي يولد هذا الضرب من المشاعر. إنه، إذا، مفهوم عام يشمل موسيقى الآلات، ومنها الغناء الصنعاني[٢]. وكما هو الحال في التراث العربي القديم، لا يقتصر استخدام كلمتي «طرب» و «وجدان» على الموسيقى. وقد تولدهما عرضا عوامل خارجية. وأخيرا نواجه في اليمن الصعوبة نفسها التي نواجهها عند رسم خط فاصل ودقيق بين معنى اللفظين.

ومع ذلك، إذا كان مجموع الخطاب ينسب إلى الموسيقى نتائج سحرية على مشاعر الإنسان، وإذا كانت الكلمات التي تطلق على هذه التجربة قابلة للتبادل، يمكن التساؤل عما إذا كانت الحقيقة المعيشة هي نفسها في كل الحالات، وبخاصة وفقا لما إذا كان السياق دنيوي أم ديني.

الإنشاد الديني

يوجد عدد من أنماط الإنشاد الديني الذي يسبّح الخالق. وتشكل الصلاة قلب العبادة، كما في العالم الإسلامي كله. إنها فرض يجب أداؤه خمس مرات في اليوم. ويعد ترتيل[٣] القرآن أحد أركانها. ويبقى الأذان في صنعاء فنا مباشرا على الرغم من شيوع استخدام مكبرات الصوت. وتقتصر جمالياته الصارمة على الصراخ. وتكون الأصوات مقنعة، وغالبا ما تكون مكسرة. ومع تناغمها الفني تحدد الفواصل اللحنية بقليل من الإتقان[٤].

(١) محمد شرف الدين: «صادت فؤادي»، محمد عبده غانم ١٩٨٠، ٢٢٩.

(٢) تطلق كلمة «طرب» في اللهجة الصنعانية أيضا على العود نفسه (انظر فيما بعد الفصل الرابع).

(٣) تستخدم هنا كلمة «الترتيل» بمعنى عام: في الألحان الدينية في منتصف الطريق بين «التلاوة» والإنشاد في ذاته (Corbin ١٩٦١). ويمكن أن نضيف إلى هذا التعريف الذي ياخذ بالحد الأدنى واقع أن الترتيل ليس موزونا وزنا خاصا. ويوجد في اليمن أنواع أخرى دينية أقرب من الإنشاد منها إلى الترتيل، وبخاصة أثناء حفلات الزفاف. وستذكر في الفصل التالي.

(٤) على عكس المناطق الشافعية، حيث الترتيل أقرب إلى اللحن، ومتأثر إلى حد بعيد بمصر.

وقد طور المؤذنون الزبديون نوعا آخر من النشيد الديني المتصل بالأذان، هو «التسابيح» التي تنطلق أيضا من المنارات، ولها خصوصية انطلاقها في وقت متأخر من الليل، وبخاصة خلال شهر رمضان. ويتجاوب عدد من المؤذنين من منارة إلى أخرى [١] (أسطوانة، الوجه ١، ٢). وباتخاذ الكلام صيغة التعجب يعبر عن اندهاش المؤمن أمام جمال الخلق، ويذكر النائمين بالله الدائم، وبوجوب صلاة الصبح:

سبحان خالق النفوس

سبحان من وهب العصافير أجنحة

سبحان منهي الليل فالق الإصباح[١]

وتترافق خطوات دورة الحياة بأناشيد وأدعية خاصة. ويعد مولد الرسول ﷺ، في اليمن وفي كل مكان من العالم الإسلامي، اجتماعا للابتهالات والأناشيد الدينية التي تحتفل بذكرى مولد النبي ﷺ. وقد يحتفل بهذه الذكرى في مناسبات أخرى، وبخاصة عند مولد طفل. وخلافا للأدعية وللتسابيح التي هي بالأحرى ذات طابع احتفالي، يكون القصد في المولد التعبير عن أمنية، ترجو الشفاء مثلا. ويترافق المولد بذبح أضحية (لا تسمى «أضحية»، بل صدقة: المترجم)، أو التصدق في هذه المناسبة بما يعادل قيمتها للمؤسسات الخيرية (لعل الأصح للفقراء مباشرة: المترجم). ويتواصل الاحتفال بالمولد عدة ساعات. يتولى إحياء الاحتفال «نشاد» محترف يشدو بلون من الإنشاد الديني الصرف: ترتيل القرآن، وإلقاء المواعظ، وقراءة مقاطع من السيرة النبوية، بالإضافة إلى الإنشاد الملحن بقصائد دينية، وأداء الأدعية التي تعطي للاحتفال معناه السحري.

أما طقوس الجنازة فهي شديدة الرصانة من حيث أن البكاء على الميت مكروه دينيا. يسير المشيعون من الذكور البالغين في موكب تشييع الجنازة بخطوات أقرب إلى السرعة، يتداولون حمل النعش، وفقا للتراث الإسلامي. ويسبقهم مجموعة من الأطفال يرددون نشيدا دينيا بسيطا تكرر كلماته صيغة إعلان المرء إسلامه:

لا إله إلا الله محمد رسول الله[٢]

---

(١) التسبيح الثالث. يوجد نص التسابيح الليلية الثلاثة في (Serjeant et Lewcock ١٩٨٣، ٣١٠ـ٣١١).

(٢) لا إله إلا الله محمد رسول الله.

يتلو مواراة الميت الثرى جلسات قراءة القرآن. فخلال عدة ساعات يجري الاستماع إلى المواعظ، وقراءة سور القرآن الكريم. ويكون حضور البعد الموسيقي أقل مما في المولد. لكن «النشّاد» أيضا هو الذي يتولى قيادة مراسيم التعازي. ويمضغ المشاركون القات خلال جلسات «المولد» و «الدريس» التي تتم بعد الظهر، كما هو الحال في أي لقاء اجتماعي، وفي الساعة نفسها.

وتعد الطقوس التي تؤدى عند حدوث اضطرابات طبيعية نموذجا من تداخل ما هو ديني بالموروثات السحرية القديمة التي استوعبها الإسلام في تراثه. فقد تنحبس الأمطار خلال سنوات، وهو ما يستدعي أداء «صلاة الاستسقاء»، حيث يذبح ثور ويسفح دمه في مجرى الوادي الأقرب. ويخرج المدنيون في صنعاء جماعيا للمشاركة فيها. وبالكاد يكون الدعاء مموسقا:



صورة رقم: ٢ [مداح الرسول في سوق من أسواق صنعاء القديمة]

«اللهم اغفر لنا، واسقنا الغيث، وأرحمنا»[١]. ويوجد في الريف نشيد يسمى «تسقية» (من نفس الفعل الثلاثي الذي اشتق منه لفظ استسقاء) كان ما

(١) يا رب اغفر لنا، ونزّل علينا الغيث، واغفر لنا وارحمنا.

يزال ينشد في صنعاء قبل بضعة عقود من الزمن[١]. وهناك ظاهرة طبيعية أخرى، هي خسوف القمر، تشهد طقوسا ذات طابع ديني شديد. إذ يصعد سكان القرى إلى سطوح منازلهم لأداء «صلاة الخسوف»، المسنونة في الإسلام، ترافقها إشارات صوتية (إطلاق نار، أو طرق على آنية الطبخ) بهدف إعادة ظهور الكوكب المختفي. أما في المدينة فينشد الأطفال الأناشيد بكثرة في المساجد، تبثها مكبرات الصوت. وتلهج الألسن بالدعاء، كما في صلاة الاستسقاء، وبالاستغفار، ويسود شعور الخوف من الآخرة وانتظار قيام القيامة.

تحاط الأناشيد الدينية من حيث وظيفتها بأحاسيس متعارف عليها، وبمحرمات ظرفية: فلا يجب أداؤها خارج الظروف المناسبة. ويوضح هذا، على نحو متفق في الشكل ولكن مختلف من حيث النتائج، من خلال لون ديني يقع خارج سياق «المناسبات»، هو المدح، أو مدح الرسول ﷺ. يمارس المداحون المدح في الأسواق بمرافقة طار طلبا للعطاء. وهم محتقرون وبخاصة لأن بعضهم يقبلون أن تغني نساؤهم (انظر الصورة رقم٢). ولا ينقص الأنواع الموسيقية إثارة المشاعر. إذ يقال إن مثل هؤلاء «النشّادين» يشتهرون بإسالة دموع المؤمنين من خلال أداء تسابيحهم. وغالبا ما يطلق على هذه المشاعر الخاصة لفظ «خشوع»، وهو لفظ قرآني (وبخاصة الآية رقم١٠٨ من سورة طه) يطلق على مجموعة من الأحاسيس المتصلة بحضرة الله المهيمنة في اللحظة: الخشية، والحزن، والشجو، والخوف من الابتعاد عن الله. ويجب أن يتسم الصوت خلال صلاة الاستسقاء وصلاة الخسوف والتسابيح والأذان وترتيل القرآن، بشيء من الحزن الذي يدل على حالة تلقي المؤمن لشعائر الخالق. إنها الدلالة العميقة على الصلة المقدسة التي تصل الإنسان بالغيب.

وللموسيقى أيضا معان قومية ووطنية وإن كانت حديثة فليست مع ذلك أقل أهمية.

---

(١) عند الذهاب إلى مكان الصلاة «يا سحاب سوداء احضري لنا خبر المطر حفرنا بركة بأمر الملك لنروي الحيوانات العطشى والجائعة للمرعي. إلهي، هذا عبدك واقف أمام بابك ينتظر الإجابة. يا من يرفع إليك الدعاء (Rossi ١٩٣٩، ١٨٧).

«بلدي» وذاكرة وتراث

وعلى الرغم من أن الموسيقى الأجنبية من جميع الألوان قد غزت السوق، ما تزال غالبية ما يباع في دكاكين الأشرطة المسجلة (الاستريوهات) تسجيلات محلية. وينظر اليمنيون بفخر إلى أشكالهم الموسيقية العديدة باعتبارها جزء لا يتجزأ من هويتهم، لدرجة أننا نستطيع تعريف الشعب اليمني باعتباره «مجموع الناس الذين يستمعون إلى الموسيقى اليمنية»[١]. وتعد معرفة القبيلة أو القرية التي يأتي منها «مزمّر» ما، أو تخمين عنوان أغنية من سماع نغمات اللحن الأولى، أو سرد أسماء المغنين الكبار المتوفين، دلالة معرفة الشخص ببلده، وبمعنى آخر إعلان المشاركة في الملكية الجماعية لتراث مشترك.

ويدلّ تجذّر كل لون على مجموعة عائلية، أو محلية أو قبلية، أو إقليمية، ويتحدد بالقياس إلى محل. ويحرص اليمنيون على القول إن الموسيقى في بلادهم تتنوع حتى ما لا نهاية وفقا للمناطق، أو بالأحرى من قرية إلى أخرى. وحتى ماض قريب، كانت طرق المواصلات صعبة، وغالبا ما يفصل الوديان والهضاب الجبلية الواحدة عن الأخرى ساعات طويلة من السير، ولذلك وجدت أساليب فرعية ليس فقط في مجال الموسيقى، بل وأيضا في مجال الثياب واللهجات، إلخ. وتميل هذه السمات المميزة إلى التراجع، لكن يظل التوكيد عليها باعتبارها دليلا على الغنى الثقافي الوطني.

ويقدم كل لون نفسه باعتباره إلى هذا الحد أو ذاك ذاكرة مجموعة، بعاداته وأنماط نقله. وتنتقل الأغاني الشعبية والقروية بأسلوب شفوي بحت، دون وجود تدريب رسمي. فيتم التمرّن على أدائها خلال الممارسة. وعلى العكس، ينتقل شعر المدينة المغنّى كتابيا، في مخطوطات تحافظ عليها بعناية عائلات هواة ومتعلمين. أما الموسيقى المصاحبة لها فتنتقل شفويا لكنها تمثل تراثا معرفيا يتطلب تدريبا تقنيا صارما، وتمرينا طويلا على التذوق، وإدراكا كبيرا لتواصله التاريخي.

---

(١) لشرح الصيغة السعيدة التي قالها م. غينيارد M. Guignard حول الموريتانيين، وهم شعب آخر عظيم من عشاق الموسيقى (Guignard ١٩٧٥).

ويعد الغناء الصنعاني، من حيث هو تراث غير منقطع منذ أربعة قرون على الأقل يتميز به سكان صنعاء، لونا من الغناء المديني الأقدم في شبه الجزيرة العربية، وأكثرها إتقانا دون شك. ويمتلك عددا من الصفات المحلية التي تميزه عن غيره من التراث المماثل في اليمن. وتلعب خصوصية اللهجة الصنعانية، مثلا، دورا مهما في التدرّب على الغناء (وبخاصة بالنسبة للشباب من الموسيقيين الذين ليسوا من أهل صنعاء). ولكن بفضل تأثير العاصمة، أصبح الغناء الصنعاني تراثا وطنيا[١]، تندمج فيه بمرور الزمن بعض العناصر القادمة من المناطق الأخرى. وهكذا اكتسب شيئا من الكلاسيكية التي لم يطلق عليها هذا النعت إلا منذ وقت قريب[٢]، وإن كان وجوده سابق بكثير.

وتمتزج المتعة الموسيقية مع متعة مشاعر الحنين التي يولدها الاستماع إلى تسجيلات قديمة لمغنين متوفين: أمثلة معروفة لعمالقة الماضي الذين ينظر إليهم باعتبارهم أفضل من الجدد حتى ولو كانوا أسوأ من الناحية التقنية، لدرجة أن البعض يعتقد أن التراث الفني يتدهور منذ وقت طويل، وأننا لا نستطيع إدراكه في حقيقته إلا بالعودة إلى أصوله العريقة حيث يتداخل تاريخه الحقيقي (وبخاصة من القرن السادس عشر إلى القرن الثامن عشر) وعصر ذهبي أسطوري يعود إلى الحقبة الحميرية، قبل الإسلام. وتعكس المناقشات الحامية بين اليمنيين تنوع هذه المفاهيم[٣].

وتبقى الموسيقى إحدى قواعد الثقافة المحلية في مواجهة ركود الاقتصاد، والانفتاح على الثقافات الوافدة، تستمد منها الطاقات والانبهار. وتسهم الموسيقى في تكوين الهوية اليمنية. فامتلاك موسيقى تقليدية دليل على امتلاك تاريخ قديم. ويزيد الخطاب السياسي الوطني من مكانة الموسيقى لأنها تؤكد أصالة اليمن وبخاصة في شبه الجزيرة العربية. وهكذا، غالبا ما يعزز التراث ببحثه عن «القديم» في ذاته، احترام التقاليد، ويصبح مألوفا في الوقت نفسه.

(١) انظر حول هذا Lambert ١٩٩٣.

(٢) حول تطور مفهوم الفن في العالم العربي، انظر Poch ١٩٩٤، ٦٢ ـ ٦٤.

(٣) أعلن أحمد الشامي، في خلاف مع محمد عبده غانم من حيث هو مؤرخ للأدب متشبع بالنقد الحديث (١٩٨٠)، أقدمية الموسيقى اليمنية، ليس كموضوع للاعتقاد، بل كفرضية للبحث (الشامي ١٩٧٤، ٢٨٩ ـ ٢٥٩).

ولهذا نتائج منهجية مهمة: فلا يكفي أخذ الخطاب التقليدي بحرفيته والاكتفاء بالنظر إلى هذه الموسيقى من زاوية الأصالة[١].



لا تنفصل المفاهيم الموسيقية اليمنية عن الشعر، بارتباطها بحياة اجتماعية مندمجة ومشبعة بعمق بالمقدس الديني، كما لا تنفصل عن الرقص وعن المشاعر. وقد ولدت هذه المجموعة من المعاني في مجال هذه المفاهيم انقساما جوهريا بين الألوان المتصلة بالاحتفال من جهة، حيث يسود التعبير عن المشاعر والمتعة الموسيقية، والألوان «الجادة» التي تنزع فيها الوظيفة الاجتماعية (العمل، الحرب، الدين) إلى حجب التأثير السالف من جهة أخرى. وتشف هذه الثنائية بوضوح في المصطلحات: فإذا كان لفظ «لعبة» يصف الرقص القروي من حيث هو لعب في ذاته، فإن لفظ «غناء» لا يدع أي غموض. وعلى هذا النحو تتأكد السمات الموسيقية لهذين اللونين. وغالبا ما يطلق عليهما بانتظام اسم الأداة الموسيقية التي ترافقهما، فيقال لها «المزمار»، أو «العود». كما يستطيع هذان اللونان أن يجتمعا تحت التسمية العامة «طرب»، وهي تسمية سنرى أنها لا تخلو من شيء من الاحتقار: فالموسيقى، والوجدان، وإهمال بعض الواجبات الدينية مختلطة على نحو لا يمكن فصلها عن بعضها البعض.

وعلى العكس، لا تخفي مصطلحات الألوان المسماة «جديّة» والمغنّاة في أغلبها، معانيها الموسيقية، وتتصل بالأخرى بطرق متنوعة من الكلام العادي «الدريس» و«الترتيل»، و«الصايح»، إلخ. ويحصل الباحث بشأنها على تصحيح تقدمه مصادر المعلومات التي ترى أنها ليست من الموسيقى.

وهكذا تجمع أشكال التعبير الموسيقي حدود مفهومية تسهم على نحو أو آخر في إعطاء معنى لألوان موسيقية متنوعة، من بينها الغناء الصنعاني، من حيث الشكل ومن حيث وضع المشتغلين به أيضا.

---

(١) ليس ممكنا تعميق هذا الملمح للأشياء في الدراسة الحالية. وحول تطور وضع الموسيقي أنظر Lambert ١٩٨٩، وحول مفهوم التراث انظر Schuyler ١٩٩٠ ـ ٩١.

الجلسة الموسيقية في صنعاء

لا ينفصل الغناء الصنعاني عن الجلسة الموسيقية خلال «المقيل» بعد الظهر، والذي يجري وفقا لتقاليد معينة. وقد تتواصل الجلسة إلى السمر، وبخاصة أثناء حفلات الزفاف، فتسمى عندئذ «سمرة». وخلال هذين الحدثين الاجتماعيين يظهر غنى العلاقة بين الموسيقي ومستمعيه.

١

«المقيل»

يعد المقيل مؤسسة تميز الثقافة القديمة في صنعاء. وبصرف النظر عن الموسيقى التي تعزف خلال المقيل، فإنه يؤدي وظائف اجتماعية عديدة، وينتظم تقاليد وطقوس من حول مضغ القات[١].

قات وألفة

تفرغ الشوارع ما بين وقت تناول الغداء وغروب الشمس. ويتكئ الناس بارتياح في دواوين اجتماعية تسمى «مفارج» - والمفرج يعني حرفيا مكان الإفراج والاسترخاء (لعل الاسم مشتق من الفرجة والفرج معا: المترجم) - لـ«تخزين» القات أو مضغه ببطء (صورة رقم٥). ولا تنعدم أوجه الشبه بين المقيل، من حيث هو مؤسسة ذكورية، والصالونات الأوربية في بداية القرن العشرين: حيث تتفتح في هذا الفضاء الخاص ألفة اجتماعية مفتوحة على الخارج، في إطار شبكة من العلاقات محددة تماما. لكن التشابه يتوقف هنا. فالمقيل اليوم ظاهرة جرى تعميمها إلى جميع فئات المجتمع. لأن التعدد الكبير

---

(١) للحصول على وصف أعمق للمقيل، انظر Lambert ١٩٩٥b

في وظائفه (صالة عرض موسيقي، مكتب، غرفة ضيوف عابرين) يعبر بخاصة عن أشكال أخرى للألفة الاجتماعية العربية[1].

ومعنى «المقيل» في صنعاء «مكان جلسة ما بعد الظهر»، ويتسع المعنى ليطلق على اللقاء نفسه. ولا يطلق هذا الاسم المديني للمكان على المكان في القرى. وللمقيل عند النساء معادل تقريبي هو «التفرطة»، يرتبط على نحو أوضح بحدث خاص: ميلاد طفل، انتهاء فترة الولادة، إلخ.

ولا ينفصل المقيل عن استهلاك القات، حيث تمضغ أوراق هذا العشب لاستخلاص رحيق ذي خصائص منبهة، مماثلة لجرعة خفيفة جدا من «امفيتامين» (Kenedy ١٩٨٧). وهكذا فإن تأثيره الفيزيولوجي محدود. وترى الباحثة في الانثروبولوجيا شيلا وير، أنه ينبغي البحث عن الأسباب المهمة لاستهلاك القات في النتائج الاجتماعية المصاحبة له: فهو قبل كل شيء نوع من المدخل إلى المؤسسة التي يمثلها المقيل (١٩٨٥، ٥٣). ويسمح استهلاكه يوميا للفرد بتكوين دائرة علاقات ومن ثم توسيعها. ومن جانب آخر تمتلك ثقافة القات وتحيك من حول استهلاكه شبكة رمزية كثيفة يندمج فيها ما هو اجتماعي وما هو فيزيولوجي. وقد أصبحت هذه المادة، من حيث هي مبرر للتآلف الاجتماعي، موضوعا لعقيدة توهم[2] ليست دون آثار على الوقائع الموسيقية، وتعبر عن مجموعة من التقاليد الشفوية التي يحتمل أنها قديمة جدا.

وتعد «الطرفة» مفهوما يميز روح المقيل الصنعاني، وتطلق على مجموعة صغيرة من الأشخاص الباحثين عن متعة حميمة ونخبوية. ويكون المضيف الشخص الذي يرغب في جمع هذه المجموعة، ويسمى المدعوون المعتادون «طيرفي». ومن خصوصية «الطيرفي» البحث عن صحبة أشخاص «حاليين»، وهي كلمة من اللهجة تعبر عن كل ما في المتعة من غموض، قد تذهب من الروحانية المتطرفة إلى المتع الحسية التي قليلا ما يعترف بها...

وينشأ تواصل غني خلال هذه اللقاءات. وقبل كل شيء، يوفر «المفرج»،

---

(١) ينضم تراث المقيل إلى تراث «دار الرجال» في شبه الجزيرة العربية: المضافة السورية، Hannoyer ١٩٨٩، ٢٢٩ ـ ٢٣٢ ، والديوانية في الكويت، إلخ.

(٢) انظر حول الخيالي في القات Lambert ١٩٩٢ ـ ٩٣.

من حيث هو فضاء للمقيل، معاني كونية ورمزية: فيتم اختيار المكان وفقا لفصول السنة، بسبب خصائصه الحرارية الناتجة عن اتجاه الشمس، حيث يكون صغيرا ومكشوفا في الشتاء، وكبيرا ومتجها نحو الشمال في الصيف. ويصمم هذا المكان بحسب تصور لشكل الإنسان؛ فله «راس»، و«صدر»، و«أسفل» (Depaul, ١٩٩٠، ٣٩٤ ـ ٣٩٨). وهذا التمثل العمودي يعكس في الوقت نفسه تراتبا يسمح بتوزيع المقاعد وفقا للمكانة الاجتماعية لكل مشارك.



صورة رقم: ٣ [مقيل في صنعاء]

كما أن استهلاك القات يسهم في عدم تحريك الأجساد مع منحها ارتياحا خاصا. ويسمح وضع الاتكاء على الجانب الأيسر بتحرير اليد اليمنى (انظر الصورة رقم٣). ويجري البحث عن شيء من التوازن، من حيث متعة القات وتبسيط المشاكل والتأمل (Lambert ١٩٩٢، ٩٣، ١٩٩٥ b).

ويقوم التوازن على مفاهيم الطب التقليدي الذي ينظم استهلاك القات. فلمعادلة مزاج القات البارد والجاف يتم تناول غداء ساخن ورطب ليكون «له

ضدا». ويجب أن يشعر المستهلك بالعطش، ويجهد نفسه ليشرب ويسعى للتعرق بكثرة، لإثارة تبادل شديد بين جسده ومحيطه، وليكون مصدرا للراحة والصحة (Lambert ١٩٩٢ ـ ٩٣).

ويعد اختبار نوع القات مهما أيضا: إذ يشتهر بعضها بجلب السهر، أوبتقوية الباءة أو إضعافها، أو إثارة المرح والاغتباط، أو الاكتئاب.

وعلى نحو عام، يتطابق هذا البحث عن التوازن مع فلسفة الاعتدال وجمالياتها، والتي غالبا ما توضح في المقيل. وهكذا تعطي التقاليد للفرد دفعة واحدة مكانا في الكون، وتجعله يعيش «أنس» التناغم مع العالم الطبيعي ومع المجموعة الاجتماعية في الوقت نفسه.

إيقاع الزمن الاجتماعي

يقول مستهلكو القات إنه يجعلهم يمرون بثلاث مراحل فيزيولوجية متتالية: في المرحلة الأول يصل المشاركون إلى المقيل، يحيون الحضور، ويأخذون أماكنهم في ضوضاء مرحة، ويفتحون ما معهم من حزم (ربط) القات. وتقدم لهم الأشياء الضرورية لراحتهم مثل ثلاجة الماء اليدوية، و«المداعة» (النارجيلة) أو السجائر. ويؤدي هذا الاستعراض لكرم الضيافة إلى تنشيط الألفة الاجتماعية. ويتخذ المزاج المرح من النساء موضوعا له من حيث هن الغائب الأكبر في هذه اللقاءات. ويؤدي التلاعب بالكلمات إلى انطلاق لغوي حقيقي (Lambert ١٩٩٧).

ثم يصبح الحديث خلال ما بعد الظهيرة أكثر جدية، ويتناول المشاركون وجهات النظر والأخبار الاجتماعية أو الدينية أو السياسية أو الثقافية. والبعض يسمي هذه المرحلة «ساعة الأنس».

وفي آخر ما بعد الظهيرة يقل الحديث، ويصبح كل مشارك صامتا كما لو غرق في ذاته، في نوع من التأمل الداخلي. إنها «الساعة السليمانية» (نسبة إلى الملك النبي المذكور في التوراة). ويفترق الحضور عند بداية السهرة، تقريبا دون كلمة وداع، مع تهدئة (فسخ) أثر القات المنبه بشاي بالحليب، أو في بعض الأوساط بالمشروبات الكحولية.

ولا ينكر أحد الطابع الموضوعي لتتابع هذه المراحل، لأنه يعيشها كل يوم. وعلى العكس، تثير أسباب ظهورها مشكلة، مثل التفسيرات التي يعطيها

المستهلكون الذين ينسبون تعاقب الحالات الشعورية إلى كيمياء القات، ويميلون إلى أن يجعلوا منها كائنات جامدة. والحال أن هذه المراحل لا تعود مباشرة إلى الأثر المخدّر للقات، وهو ضئيل، لأنه مجرد مبرر لصياغة بناء رمزي، الوقت موضوعه الأساسي (Lambert ١٩٩٢ ـ ٣).

وهكذا مع عدم اكتفاء هذا الإيقاع للمراحل بصياغة طقوس المقيل، فإن له عدة معان. يقول قول مأثور يتردد في المقيل «رب صدفة خير من ألف ميعاد». ويقدم القات مسوغا للقاء بفضل نظام ضمني من الطقوس: فتمضي المراحل على نحو طبيعي دون توصيف ظاهر، ويكتسي الحديث طابعا غير رسمي، حتى لو لم يكن ذلك صحيحا في الواقع دائما. وتعد المرحلة الثالثة، أو الساعة السليمانية، أغناها من الناحية الرمزية، وبخاصة لأن عزف الموسيقى يتم خلالها ـ بل وتعطي إشارة البدء بذلك.



صورة رقم: ٤ [منظر «مفرج» في صنعاء يطل على حديقة]

إذ يخلي النشاط للكلام، والذي يشهده مطلع ما بعد الظهيرة، مكانه لصمت يخيم على جميع المشاركين. وهذا هو المشهد الذي تبدأ به مقدمة هذا الكتاب. يغوص كل مشارك في أفكاره، وتضيع نظرته في الفراغ، أو في تأمل

الشمس الغاربة. وتثبت العينان على السماء حيث تحمر السحب، فلا نلحظ هبوط الليل، ويمتنع صاحب المزل عن إشعال النور. وتكاد الغرفة أن تكون مغلقة تماما. ويصعب تنفس الهواء الحار والرطب والمشبع بالدخان، ولا يقطع الصمت إلا قرقرة «المداعة» (النارجيلة) وحفيف أوراق القات والتجشوء.

وينبسط أمام المستهلك منظر أخضر أو ديكور هندسي من القرميد (الياجور المحرق) و«القص» (الكلس) الأبيض (الصورة رقم٤) الذي يظهر عظمة الخالق. ويحاط المقيل بخيال غني يبين الاتحاد المميز في الإسلام بين الطبيعة والجمال الأنثوي (الماء والخضرة والوجه الحسن، كما يقول شطر بيت شعر يردد كثيرا)، وربما جمال الفتى. والعصافير التي تزقزق فوق غصون الأشجار حال غروب الشمس أصدقاء حميمون للشعراء وللموسيقيين. وغالبا ما يوجد لدى عشاق الموسيقى والغناء، في «حجرة» بالقرب من مكان المقيل، عصافير مختارة لموهبتها في الهمس والشدو. وهكذا يكتسي التأمل حلة صوتية، تشمل جلبة الريح في الأشجار، والصدى البعيد لصرخات الأطفال في الحدائق. تشكل جميع هذه العناصر جزء من موسيقى العالم الذي يفشي سر وجود منظم عظيم. كما أن سليمان شخصية أساسية في هذا الافتتان لأنه يتحكم في العناصر الطبيعية من رياح وطير وجن (القرآن، سورة ص، آية رقم٣٥). ويجري ربط القات أيضا بهذا التمثل الخيالي للطبيعة: فلا يستهلك إلا طريا، ويتناسب تماما بخاصة مع التمايز بين الأفراد وفقا لسلم طبيعي للقيم وللأذواق. وهكذا فمعرفة اختيار الأنواع الفاخرة من القات (حسب المنطقة، والفصل من السنة، والنتيجة المرجوة) تدل في الوقت نفسه على معرفة الطبيعة التي خلقها الله، وعلى التميز اجتماعيا عن أولئك الذين لا يمتلكون هذه الكفاءة (Weir ١٩٨٥، ١٥٨).

تمتدح بعض القصائد الأنس الذي يتحقق في المقيل، وهي قصائد تغنى في فترة ما بعد الظهر:

لله ما يحويه هذا المقام	تجمعت فيه النفايس
حبيب حاز اللطف والانسجام	حالي الشمايل ظبي آنس
واخوان مالوا عن طباع اللئام	وزينوا تلك المجالس
والشمس غطت وجهها بالغمام	كتغطية وجه العرايس

والـروض لابـس مـن زهـور الـكـمـام　　فـي روس أغـصـانـه قـلانـس
فـفـض عـن دن الـسـلاف الـلـثـام　　واسـقـنـي خـامـس وسـادس
فـلا تـكـن لـلـكـأس حـابـس[1]　　مـا يـشـرح الأرواح غـيـر الـمـدام

يحل في القصيدة كأس الخمر محل غصن القات، ولكنه يؤدي نفس الوظيفة الرمزية: يوفر الاثنان شيئا من الكيف مع شيء من التفرد الصوفي. «ولا تبخل بعود» كما غنى أحدهم. ويدعو التأمل للنسج على منوال الطبيعة «المجانسة»، وبخاصة مجانسة العصفور «للطفه ورقته». ونجد المفاهيم الجوهرية للأنس والانسجام في المقيل أيضا، كما سنرى، في العلاقات بين المستمعين وعازف الموسيقى.

«الساعة السليمانية» ساعة حلم يقظة (Serjeant et Lewcock ١٩٨٣، ١٧٣، note ٢). يسبح «المخزّن» خلالها في أفكاره. و«يذهب الفرد في رحلة» يعود خلالها إلى قريته، أي «مسقط رأسه». وتؤكد المجازات البحرية والهوائية (سبح، عام) طبيعة الذوبان، و«شعور الطفو البحري»[2] للمشاعر التي يجري البحث عنها. لما ذا تربط هذه اللحظات المميزة من آخر النهار بالنبي سليمان؟ يمكن بالعودة إلى قصة أوردها القرآن الكريم (سورة ص، الآيات من ٢٨ ـ ٣٣) الظن أن تسمية «الساعة السليمانية» تخص غروب الشمس، والانتقال من النهار إلى الليل. إنها في صنعاء لحظة «تغيلم»، وعملية يتم فيها «تأمل الغروب دون إشعال الضوء»، يجد الإنسان نفسه فيها يغرق في الليل على نحو غير مدرك. فتبلغ المتعة عندئذ ذروتها، ذروة الغموض، وذروة عدم التحديد:

وهكذا حين نكون في مكان مغلق في أعلى طابق، ويكون مفتوحا من الجهتين للمشاهدة، يكون لدينا إدراك مضاعف بأننا نغرق في الليل إذا اتجهنا نحو الشرق، وما نزال في النهار إذا اتجهنا نحو الغرب. ونحس الإحساس نفسه إذا ركزنا بالتوالي على داخل المكان وعلى المنظر الخارجي. يولّد امتداد هذه الساعة إلى الشفق شعورا مريحا بأن الزمن قد توقف.

---

(١) عبد الرحمن الآنسي، القرن الثامن عشر (محمد عبده غانم ١٩٨٠، ٣١٠) وانظر النص العربي فيما بعد في الفصل الثالث، ص ٧٧.

(٢) استعير هنا عبارة «إحساس محيطي (بالطفو) من رسالة ل ـ ر. رولان إلى سيجموند فرويد (Rolland ١٩٦٧، ٢٦٥).

فليس الغروب سوى مفصل يربط بين زمنين أساسيين، يكون تضادهما أوضح في اليمن مما هو في الغرب. ويسمح تخفيف الفرق بينهما بوجود توازن بين متناقضات أخرى: الداخل والخارج، الطبيعة والثقافة، العقلاني وغير العقلاني. ومع ذلك لا تخلو هذه اللحظة من الخطر: فقد يتولد خوف من عدم التحديد الذي تحتوي عليه، ومن أن تستولي علينا الأفكار السوداوية التي قد تتدفق فجأة في مجال أفكار النهار. ويمكن أيضا أن نحس بنوع من الحرية، على الأقل مؤقتا، بوعد تجاور جميع الفئات التي عادة ما تنتصب كسجون. وهكذا نحس بالأمل، ونخطط لمشاريع، ونكتب الشعر. إنه بامتياز زمن لما هو مضمر. لا يحس أحد فيه بالحاجة لصياغة أفكاره بالكلمات. ليست هذه الحالة النفسية من ضمن الأشياء التي نتحدث عنها. وإذا نهض أحد لإشعال الضوء لا يمنعه أحد: وإنما يستمد هذا الجو المتأمل قيمته من الإجماع الصامت.

تحيرنا هذه المحاولة لتمويه الحدود، لدرجة أن النصوص القرآنية التي تتحدث عن سليمان يبدو أنها تشير إلى معنى مناقض. فقد شعر سليمان بالذنب لأن عرض فروسية ألهاه حتى نسي صلاة المغرب (القرآن، سورة ص، الآيات ٢٨ ـ ٣٣). لكن الكاتب الكبير الجاحظ في «كتاب القيان والمغنيات» يوضح منذئذٍ هذا اللغز: فيكشف على نحو غير مباشر أنه كان هناك في القرن العاشر الميلادي عادة نسبة التساهل في أوقات الصلاة ـ وبخاصة إذا كان السبب جمالي أو موسيقي ـ باللجوء إلى هذا المثال عن عرض الفروسية (Pellat ١٩٦٣، ١٣٥). وقد كان واقع أن القات والموسيقى قد تجعل المرء ينسى الصلاة في تاريخ اليمن موضوعا للجدل الذي ما يزال يحتفظ بالكثير من شدته[١].

وهكذا تفرض الهيكلية الرمزية لما بعد الظهيرة على العلاقات الإنسانية إيقاعا، أي نوعا من الموسيقى الاجتماعية، يبتدئ بالمزاح لتليين العلاقات، ويأتي بعد ذلك الدخول في مناقشة مواضيع جادة، ثم يعود التوتر الاجتماعي فرديا أثناء تأمل الغروب. «كل شيء في وقته مليح» كما يقول قول مأثور. ولهذه اللعبة من تعاقب التوتر والانفراج خلال مراحل ثلاث في المقيل صدى

---

(١) في كتيب نشر في الخمسينات وأعيد نشره حديثا مع خاتمة بقلم مفتي الجمهورية، يدين محمد الفران القات والتبغ مثل الغناء، لأنها تدعو لإهمال الصلاة. ويدين عادة جمع الصلوات (الفران، ٧ ـ ٨).

في نموذج مثالي قديم للاستماع إلى الموسيقى[١]. ويكتسي القات، من حيث هوعنصر رمزي أكثر منه مادة مخدرة، اهتماما موسيقيا ـ وهذا حتى قبل أي حضور للموسيقى: بتحويل إدراك الزمن، وخلق زمن افتراضي نوعي[٢]. وبالمزاوجة بين الكلام والصمت، بين الانفتاح على الخارج والانكفاء إلى الداخل، في هذا المكان للانفراج (أو التفريج) الذي يجسده «المفرج»، يؤدي الطقس الاجتماعي الذي يمثله المقيل، في ذاته، وظيفة علاجية تعكس فكرة «طب النفوس»[٣].

وتسهم الموسيقى بإعطاء إيقاعها للمقيل، لو لم يكن إلا لأن المشاركين فيه ينتظرونها. وتعد «الساعة السليمانية» ذروة هذا الانتظار: يقدم صوت العود وصوت المغني تفسيرا فصيحا لتأمل الغروب، فتلتقي موسيقى البشر وموسيقى العالم.

٢

المقيلون «وأدب الجلسة»

إن الجو الذي يؤدى فيه الغناء الصنعاني يجعل منه بامتياز نشاطا نخبويا، يجد في «المقيل» إطاره الطبيعي: تنعقد في بعض «مفارج» العاصمة ندوات فنية حقيقية. ويجري الحديث عن «جلسات الطرب» مثلما يجري الحديث عن «جلسات الأدب». إلا أنه إذا كانت الجلسة تجمع «المقيل»، فإنها لا تقتصر

---

(١) يحكي الكاتب العربي من القرن الخامس عشر، صفي الدين العمري، الحكاية التالية: ذهب الفارابي ذات يوم ليعزف متنكرا في ديوان شخصية كبيرة، هي ابن عباد، في بغداد. فأضحك الحضور بسحر فنه، ثم أبكاهم. وأخيرا أنام الجميع بأغنية أخيرة، ثم اختفى تاركا توقيعه على العود (Erlanger ١٩٣٨، ٥٤٧).
وهكذا فإن مراحل تأثير الفارابي علي مستمعيه تشبه المراحل التي يسعى لبلوغها ماضغ القات اليوم: الفكاهية، ثم الجدية، ثم الفتور أو التأمل.

(٢) «نحس غالبا بأننا نعيش بشدة حين نحس بأن من الطبيعي أن يضطرب الزمن، ونقدر أكثر من ذي قبل نوعية الزمن المنصرم في نشاط اكثر مما نقدر طول هذا الزمن» (Blacking ١٩٨٠، ٦١).

(٣) حول «جلسات» عرب الفترة الكلاسيكية وقابليتهم لإعطاء إيقاع للمؤثرات، يقترح بو هديبه أن نتحدث عن «تحليل الإيقاع» (١٩٧٩، ١٦٣ ـ ١٦٤)، آخذا هذا المفهوم من باشلار.

عليه: فهي غالبا ما تمتد إلى «السمرة» أو السمر الذي يليه. وهو ما يحدث في الأعراس، ولكن نادرا ما يحدث في «المقيل» اليومي. ويعد اللطف والتميز نقطتان مشتركتان بين المقيل والغناء الصنعاني. والواقع أن الموسيقى تعزف على نحو يكاد يكون تاما داخل البيوت. وبهذه الصفة يجري التمييز بين الموسيقيين «المحترمين» وأولئك الذين يعزفون «في الشارع»(١). صحيح أن حضور عازف موسيقي يؤثر على درجة انفتاح المقيل، لأنه يجتذب مشاركين أكثر. وإذا تكرر الحدث فسيحاول المضيف إغلاق باب بيته غلقا محكما للمحافظة على خصوصية الموسيقى، أو ببساطة على خصوصية الجماعة. وعندئذ قد يعد ذلك، على مستوى الحي، دلالة على الأنانية: وهي عرض من أعراض النزاع بين القيم الجماعية للقرية والقيم المدنية الأكثر فردية.

ويتم تعلّم الغناء خلال علاقة خاصة بين المغني عازف الآلة الموسيقية وأديب «حافظ» للتراث.

عازف الموسيقى و«حافظ» التراث

يستخدم لفظ «حافظ» باعتباره صفة. ويطلق على «شخص حافظ للأغاني». ويتمتع الشخص الحافظ دائما بثقافة واسعة، دينية ودنيوية(٢)، سواء في شكل مكتوب (مخطوطات) أم في شكل شفوي (حكم وأمثال، وحكايات، إلخ.). وغالبا ما يكون هو نفسه شاعرا. ويجعل منه كون الشعر مهما في الأغنية، مرجعا واقعيا وأستاذا لعازف الموسيقى، يصحح النطق اللغوي، ويشرح المعنى والمجازات، ويروي قصة تأليف القصيدة. وهكذا فالحافظ حارس للتراث.

وغالبا ما يكون لدى الأشخاص الذين يقال عنهم إنهم حفاظ، «مقيل» منتظم ينعقد على نحو واسع مرة أو مرتين في الأسبوع (الخميس والجمعة). وعلى العموم يكون الحافظ شخصية ميسورة وسنه فوق الأربعين. ولأن سنه متقدمة نسبيا، عادة ما يسبق اسمه لقب الاحترام «أبي»، فيقال أبي يحيى، أبي أحمد...

---

(١) حول مكان الموسيقى في البيت الصنعاني، انظر Lambert ١٩٩٥.

(٢) تطلق هذه الكلمة أيضا على شخص يحفظ القرآن عن ظهر قلب.

ونادرا ما يستقبل الموسيقيون الناس في منازلهم. وعلى العكس يذهبون «لتخزين القات» عند أشخاص من عائلتهم أكبر سنا منهم (أب أو عم أو خال)، أو من عائلة ذات صلة بهم. ويسمح لقاء المغني بجمهوره في مكان محايد بإمكان الحفاظ على مسافة بين فنه وشخصه[(١)]، مع الحفاظ على نمط إلهامه غريب الأطوار. والموسيقيون الوحيدون الذين يستقبلون الناس في بيوتهم هم أولئك الذين اختاروا العزف أمام جمهور عام، وأن يعيشوا رسميا من ممارستهم للموسيقى، معلنين بذلك استقلالهم عن البنى التقليدية للعائلة والوجاهة.

وتعد العلاقات بين الأديب «الحافظ» والمغني علاقة تكامل. فتكرس قدرا من تبعية المغني للأديب، ليكون المغني تابعا للأديب، يعتمد عليه في نقل التراث وتأليف أغان جديدة. وهكذا كان لعدد من المغنين المشهورين أساتذة لم يكونوا هم أنفسهم عازفين، ولكنهم يحفظون النصوص والألحان[(٢)]. وبدفاع الحافظ عن وجهة النظر المعيارية يؤدي وظيفة المؤتمن على التراث الفني، ويراقب أداءه. وغالبا ما تحدث نزاعات حول المراجع الجمالية، وبخاصة حول العلاقات بين الكلمات والموسيقى: فهل نطق المغني الكلمات نطقا صحيحا على نحو مفهوم؟ وهل بالغ في التحرر من القصيدة؟ وهل احترم اللحن الأساسي؟

ويؤدي جمع المقيل بين أفراد كثيرين يسهم كل منهم في جانب من الغناء (الكلمات، الموسيقى، الرقص)، إلى جعله مكانا حاسما لإعادة إنتاج التراث: ولذلك لا يغامر عازف شاب بالعزف أمام مجمّع عارفين كهذا قبل إتقان منظومة كاملة من ثلاثة ألحان، أي ما يمثّل شكلا أدنى من هذا اللون الفني، وإلا عرّض نفسه لتعليقات ساخرة. ولم يكن ممكنا في الماضي بلوغ الشهرة دون المرور بمدرسة «المقيل».

---

(١) يصف ساكاتا وضعا في افغانستان عشته في اليمن: لم يدعه الموسيقيون إلى منازلهم ولم يقبلوا مقابلته إلا في منزل شخص ثالث (١٩٧٦، ١٧).

(٢) يدندن مثل هذا الأديب لكي يؤلف اللحن مصاحبا نفسه على مجرد علبة كبريت. وهنا، يؤدي السلب الواضح للآلية إلى جعل التأليف عملية معجزة، ويلونها بما وراء الطبيعة. وقد أصبح إبداع اللحن غامضا لدرجة أننا نفقد الصلة مع إلهام القدماء. ومع ذلك، سبق أن قال في الماضي مبدعون، شعراء أو مؤلفو ألحان، إن الجن يلهمونهم، مثل هذا «النشاد» الديني في القرن الثامن عشر الميلادي، والذي تقول حولية إنه ألف ألحانا بتحريض من «شيطان يهودي» (الحبشي ١٩٨٣، ٧٩).

العلاقات بين الموسيقيين

يقيم الموسيقيون فيما بينهم علاقات طابعها الفردية الشديدة، وفي الوقت نفسه، يبدي كل منهم للآخر أحتراما ظاهريا يسهم في الألفة الاجتماعية.

وتقتضي طبيعة هذا الفن العزف المنفرد، وأن لا يعزف الموسيقيون معا قط: ويغناء المغني العازف (الفنان) الصنعاني بمرافقة العود يكتفي بنفسه تماما، ولا يحتاج بخاصة إلى أية آلة إيقاع (على عكس موسيقيي الجنوب). كما يتدرب منفردا تماما، وغالبا ما تكون الأساليب الفردية مختلفة تماما الواحد عن الآخر. ومن المحتمل أن يعود ذلك للأسباب نفسها. تقوم الألفة، إذا، ليس على العزف معا، بل على تبادل الاستماع بانتباه. وإذا حضر عدد من الموسيقيين يتناول كل منهم العود ويتداولون على العزف، باستقلال تام، وحتى دون أن يسهم الآخرون بالترديد ككورس (على كل حال لا يوجد إلا القليل من اللوازم الموسيقية لكي تردد في هذا اللون الفني). ويقتضي الأدب تهنئة الجميع، سواء أجادوا أم لم يجيدوا، وسواء أكانوا مبتدئين أم متمرسين: ما يهم هو المشاركة.

ويعد تقدير قيمة أي عازف موسيقي مسألة خاصة تماما، ولا يجري الإفصاح عن الانتقادات والمطاعن والضغائن إلا على انفراد. ولا يستند التقويم على معايير فنية فحسب، بل وعلى معايير اجتماعية وأخلاقية أيضا، وبالأحرى على خصومات موروثة تفصل الأسر والمدارس. ولا تستطيع أية مؤسسة أن تجسد هذا التقويم علنا، وبالتالي لا وجود لتصنيف دائم في هذا المجال، ما عدا ما يتعلق بالموسيقيين المتوفين. ولعل هذا ما يفسر وجود عداوة مستترة بين الكثير من الموسيقيين، وبخاصة أن شروط ممارسة فنهم تتعرض للبلبلة من حيث تغير المعايير الجمالية، والتنافس للحصول على إعانات من الدولة.

وتثار المشاركة النموذجية لكل حاضر في الجلسة الموسيقية في أسطورة تنسب إلى مدينة كوكبان الواقعة على بعد حوالي أربعين كيلو مترا من صنعاء، وهي مدينة كانت مشهورة بكونها مهدا للفنون، يجري فيها الاجتماع في منزل معلق رأس الجبل، يطل على منظر مهيب. ويبدع أعظم الفنانين هناك بفضل قابلية استثنائية، ويمر العود في كل جلسة من يد إلى أخرى، ولا يجري الانتقال إلى الأغنية التالية إلا بعد أن تكون الآلة الموسيقية قد دارت دورة كاملة

على الديوان. وكان الإبداع الشعري، بالمثل، شائعا. فقد ألف أحد الحضور في يوم هطلت فيه الأمطار على المنظر الأخضر، شطرا يقول:

كتب الغيث سطورا من ذهب(١)

فرد آخر مكملا:

ولسان الرعد تقرأ ما كتب(٢)

ثم نظمت في هذا اللقاء قصيدة كاملة جماعيا. وهذه الحكاية الأسطورية التي يجري تناقل صيغة مبسطة منها ولكن فيها الكثير من الثغرات، طريفة تماما لأن فن شعراء المدينة، مثله مثل فن عازفي الموسيقى، فردي تماما: ويتم قرضه أساسا في حال من العزلة. ألا تكون وظيفة هذه الأسطورة حل التناقض بين ما هو فردي وما هو جماعي؟ وهذا ما تفترضه القواعد الواضحة إلى هذا الحد أو ذاك والتي تنظم التبادل بين المشاركين في الجلسة.

عادات الجلسة

تمتلك الكثير من البيوتات الأرستقراطية آلة عود، مثل البيانو في أوربا، ليس للعزف عليه وإنما من حيث هو علامة تميّز. وينتشر اليوم في أوساط أكثر تواضعا هذا السعي للتميّز في سياق الانتشار الديمقراطي للثقافة الذي تشهده اليمن، أو بالأحرى تعميمها. فيعقد الشخص جلسته الخاصة، ويدعو حفنة من «الطرفة الحاليين»، ويقتني العود لوضعه في «المفرج»، ويسعى لاجتذاب موسيقيين يعزفون في «مقيله» «رفيع المقام». ومن الطبيعي أن يشتكي الأرستقراطيون بتسامح لا يخلو من التعالي، من فقدان الذوق التقليدي، ويجري تبادل اتهامات تشويه التراث وعدم احترام أصالته.

وتحدد شخصية المضيف حدود الندوة (أو المجموعة) التي تشهد استقرارا كبيرا، مثلها مثل البنية الأولية للفنون والآداب في اليمن: إذ قليلا ما ينتقل الكثير من الناس، بل يعيشون على معارفهم، وتبقى مكونات بعض المقايل كما هي لا تكاد تتغير(٣)، وأحيانا مع ميل واضح نحو

---

(١) كتب الغيث سطورا من ذهب

(٢) ولسان الرعد تقرا ما كتب

(٣) في أسلوب الحياة الذي ولد في السبعينات والثمانينات، يدور المشاركون أكثر فأكثر، لأن استهلاك القات يسمح بمقابلة رؤوس جديدة وإقامة علاقات بالمعنى الحديث للكلمة.

الانغلاق على الذات. وليست هذه النخبوية خالية من التفاخر، كما يحدث عند ما يقال سرا لصديق إن من غير الممكن أخذه إلى جلسة لأن مجرد حضور شخص غريب قد يضايق عازف الموسيقى الملهم... ويستمد الوجيه الذي يعزف لديه عازف «صعب المراس» تميزا متزايدا. وتحاط هذه المسائل بالحياء لأن حضور العازف لا يتم مقابل نقود، ولا يطلب ذلك رسميا قط. بل يأتي العازف كمدعو، وإذا عزف فإنما يفعل ذلك ليستمتع بالعزف هو نفسه.

ومن المعتاد أن لا يذهب المرء عند آخر دون أن يكون مدعوا دعوة صريحة. وسيكون من شديد الإزعاج أن يحس المرء بأن حضوره غير مرغوب. ومع ذلك، لا نستطيع الامتناع عن دعوة شخص في كثير من الأوضاع الغامضة، ولا رفض أن يكون مدعوا. كما أنه ينبغي أحيانا تجنب شخص مزعج بأعذار مختلفة. وعلى العكس قد يجد شاب نفسه في وضع يضطر فيه إلى حضور المقايل لمعاشرة الموسيقيين أو الشعراء واكتساب معارفهم.

وتوجد وصفات تقليدية لآداب السلوك (أدب الجلسة). تقنّن العلاقات بين المشاركين في الجلسة، وتسهم في حل المشاكل. إنها مهارة، وثقافة عامة، عملية وجمالية، متأثرة بالصوفية[1]، تنتقل من خلال التراث الشفوي في شكل أمثلة وحكم.

ومن المهم أن تتوفر لعازف الموسيقى أفضل ظروف ممكنة للعزف والغناء. وله الحق أيضا بأن يتقدم بمطالب في حدود «الأدب». ومن واجب صاحب البيت أخذ مزاجه وما ينفر منه في الحسبان إذا أراد بقاءه في عداد من يحضرون «مقيله».

- على الداعي أن يوفر للعازف الحد الأدنى من الراحة، بما يسمح له على الأخص بموازنة الطبائع المتعارضة لجسده، البارد والحار، والرطب والجاف، إلخ. ولن يغني الكثير من العازفين إذا لم يجدوا الحرارة المناسبة. وقد يحدث أن تكون شديدة الارتفاع (حوالي أربعين درجة مئوية)، لأن من

(١) نجد في مؤلفات الصوفية، كما في مؤلفات رجال الدين السلفيين، فصولا كاملة حول «أدب الطعام»، و«أدب الشراب»، إلخ.

الضروري حدوث التعرق[١]. كما ينبغي أن يكون المكان الذي يجلس فيه مناسبا ومواجها لحديقة، أو لشرفة، أو لنافورة.

ـ ويطلب العازف المجيد اختيار الأشخاص المدعوين إلى المقيل لتجنب المستمعين غير الجديرين بالاستماع إليه كما يرغب.

ـ ولا يتناول المغني عوده قط قبل ساعة متأخرة من بعد الظهيرة، بعد مرور وقت يسمح بـ«تخزين» كمية كبيرة من القات، بل وأيضا لشحذ ملكة إلهامه خلال التفاعل مع المقيل.

ـ وقد يحيط المضيف العازف المدعو باهتمامات تبدو في الظاهر ثانوية، لكنها مهمة في سياقها، مثل توفير المضيف وسيلة نقل العازف، وبخاصة نقل آلته الموسيقية، ويضع هذه الآلة في «المفرج» في مكان آمن بالقرب من المغني. وقد يحرص آخر على مسح جبهة المغني (أثناء العزف) بمناديل ورق، لتجنب الاضطرار للتوقف.

وعلى مستوى تبادل الكلام، فإن الموسيقيين شديدو التمسك بالحكمة القائلة «لكل مقام مقال». ويتجنب الكثيرون منهم بخاصة موضوعات الحديث المبتذل أو المولدة للحزن. وتؤدي الإشارات المرحة في بداية المقيل هذا الدور تلقائيا، لكن الموقف قد يستدعي أحيانا المنع الرسمي.

ويلاحظ أن نيات العازف الموسيقي تدعم بالظروف النموذجية التي تحدد بنية المقيل: أي الاهتمام باختيار المكان والصحاب، بالإضافة إلى التنظيم الزمني. وليس هذا المطلب الثلاثي بغريب عن نظرية لها علاقة بالتراث الباطني: فقد أوجدت الصوفية في العصور الوسطى عادة السماع والاحتفال الروحاني وفقا لثلاثة محددات، هي الزمان والمكان والإخوان[٢]. وتفهم أهمية هذا التقنين إذا عرفنا أن القصد من هذه المعايير تحديد ما هو مباح وما هو غير

(١) تعزز هذه الشروط الحرارية من البحث عن الإلهام. يرتبط الإلهام عند الموسيقيين الأفغان أيضا حيث تربط الحرارة بـ«النار» الداخلية (سولبن ١٩٧٦، ٢٥).

(٢) وفقا لما قاله المفكر الكبير الغزالي (توفي سنة ١١١١ميلادية)، يجب ن نمارس السمع: في مكان حيث لا يوجد شيء يذكر بالقبح ولا الشر. في لحظة يكون فيها القلب مستعدا (خارج الوجبات أو ساعات الصلاة). مع أنصار للروحانية، ولكن لا يبدر منهم تصرفات رعدة مبالغ فيها (Macdonald ١٩٠١، ٢٣٥ ـ ٢٤١).

مباح في الاحتفال الموسيقي الروحاني من وجهة نظر الشريعة الإسلامية. ولم يعد الأمر كذلك، ولكن مثلما قال الغزالى: ينبغي أن لا يزيد السماع لكي يحتفظ بطابعه الروحاني (١٩٦٧، ٣٨٥). وما يزال أرباب العائلات في صنعاء لا يسمحون بجلسات موسيقية في منازلهم إلا إذا فصلت بين الواحدة والأخرى أسابيع عديدة.

وهكذا يشمل الأدب مجموعة قواعد تتنوع من المعايير الاجتماعية إلى المثال الجمالي، دون انقطاع، وتكون حاضرة خلال الغناء.

٣

سياق الغناء

ينظم «الأدب»، من حيث هو مجموعة قواعد غير رسمية، العلاقات بين عازف الموسيقى والمستمع، ويقنّن التعبير عن الوجدان على نحو أو آخر. وهكذا يبقى عازف الموسيقى يقظا لإثارة كل موضوع شعري وفقا لوضع خاص. فإذا بدأت الجلسة مبكرا بعد الغداء سيكون من المناسب أن يغني قصيدة تشكر الله على رزقه لعباده، مثل:

نعم، نعم، شكري لمولى النعم

ويقال عن بعض الأغاني إنها «غناء الغروب»، وبخاصة لحنا يفيض بالشجن تغنى به قصيدة:

لي في ربا حاجر غزيّل اطلع يسبي القلوب
حنّب لقلبي بين بان ولعلع وقت الغروب

ويقال عن بعض الأغاني إنها من «غناء الليل». وعلى العكس يعد غناء أغنية تذكر الصباح بعد الظهر مدعاة للسخرية بالمغني.

يعتمد، إذا، اختيار اللحظة المناسبة للتدخل موسيقيا في المقيل (ليس قبل الساعة الرابعة بعد الظهر)، والطريقة التي يتم بها هذا التدخل، على إحساس قوي بما هو ملائم. لكن ذلك يعتمد أيضا على ذاتية الموسيقي نفسه. من هنا تأتي الأهمية الرمزية للحظة التي يبدأ فيها الغناء واللحظة التي ينتهي عندها[١].

---

(١) حول قيمة طقوس بداية الغناء ونهايته، انظر Schneider ١٩٦٠، ١٧١

بداية الغناء

مع أن مكان الموسيقى محدد في المقيل، فإنها لا تأتي استجابة لطلب مباشر، وإنما تنبع من واقع الحال في اللحظة. فإذا تناول الموسيقي عوده وبدأ بمداعبة أوتاره لتنطلق بعض النغمات من أطراف أصابعه، فإنما يفعل ذلك بمبادرة منه. وتعد هذه التلقائية ضمانة أساسية لانطلاق الوجدان. وإنها لقاعدة ذهبية أن لا يطلب المستمع من الموسيقي أن يشرع بالغناء.

ويحكى في صنعاء أن المغني المشهور الشيخ علي أبو بكر با شراحيل، أحد أوائل من سجلت أغانيهم في عدن، كان لا يطيق أن يطلب منه أغنية. وذات يوم انتهك أحد المستمعين هذه القاعدة، كما قيل، فأخذ الفنان عوده وغادر المكان غاضبا.

ولـ«الأدب» وظيفة أساسية تقضي بالتوفيق بين انتظار المستمعين وشخصية الموسيقي. إذ يجب أن يترك هذا الموسيقي ليتبع إلهامه وفقا لإيقاعه الداخلي الخاص، في جو من «الأخذ والعطاء»، ومن الرضى المتبادل[١]، وفقا لطريقة حساسة كما رواها أحد الأشخاص بالقول «أرحني أريحك»[٢]. الدور المطلوب من المضيف بالطبع أن يساعد على توفر هذا الجو البهيج: فيستطيع من خلال مبادرته الخفية أن يصلح أي وضع صعب، لأن الموسيقي حين يغوص في عالمه الداخلي لا يتخلى دائما عن غرابة أطواره. وبسبب هذا المزاج الذي غالبا ما يكون متقلبا، ينبغي البحث عن نقطة حساسة تمكّن من تشجيعه دون دفعه. ويكفي لانطلاقه أن يهمهم المضيف أو أحد الحضور على أن يبدو وكأن شيئا لم يكن، أو أن يلقي من ذاته بعض أبيات من الشعر. وقد يصل الأمر حد إتباع أساليب أقل تهذيبا مثل تقديم الخمر إلى الموسيقي لإثارة إلهامه على نحو مصطنع.

وحتى لو استطاع المعجبون، كل على حدة، فهم نزوات الموسيقي، فإن المستمعين كمجموعة يبدون تفهما أقل. ولا توجد هذه المشكلة عند المحترفين

---

(١) تراضي، اقتبسه أيضا شوبن بالنسبة للقات (١٩٧٨، ٩٤).

(٢) أرحني أريحك. كما بالنسبة لمضغ القات، الفعل الرباعي أراح يعبر عن المتعة عبر فكرة الراحة، والتوازن والتوافق في الآراء.

القرويين، لأنهم ينفذون عقدا يخضع لمنطق الخدمة. أما في المدينة فإن الأمر لا يبدو بهذه البساطة، لأن الموسيقيين ليسوا محترفين، على الأقل نظريا. ويجب أن تكون العلاقات بين الموسيقي والمستمعين موضوعا لإعادة التفاوض الدوري الحساس إلى هذا الحد أو ذاك.

فلا يكون المستمعون في بداية الغناء منتبهين بالضرورة، بل تتواصل الأحاديث. ولن يطلب الموسيقي باي حال الصمت ليعزف.

يحكي أحد عشاق الموسيقى أنه كان في الماضي إذا بدأ الموسيقي دوزنة عوده يحرص المستمعون على أن لا يوقفوا الحديث فجأة، لتجنب إشعار الموسيقي بالاستماع إليه. وعلى العكس يتم التظاهر بعدم الاهتمام، ويسود الصمت بالتدريج كلما تقدم في «الاندماج باللحن».

لا تبتعد هذه القواعد الدقيقة، إذا أخذت في مجملها، عن بعض الاهتمامات الجمالية الغربية[١]. لكنها تتجذر بعمق في الثقافة: وإذا لم تتحقق دائما بتمامها، فإنها جزء من خطاب راسخ الحضور، يسعى دائما للتحقق[٢].

ويقضي الموسيقي بعض الوقت في دوزنة آلته، ويشرع بأسلوب غير مدرك في عزف مقدمة لا تتميز دائما بوضوح عن الدوزنة[٣]. ولا يترك بالضرورة وضع الاتكاء الذي يجلس فيه مستهلك القات (المخزّن). وفقط حين يبدأ العازف الانسجام في اللحن الخاص يتربع واضعا العود بين الفخذ والساعد (الصورة رقم٥)، وهو وضع غير مريح بسبب أبعاد العود المستورد وشكله المحدّب ـ كان حجم العود القديم «الطرب» أصغر، وكان استعماله أسهل. إلا أن الموسيقيين وعشاق الموسيقى في اليمن يظلون متمسكين بهذا الوضع، لاعتقادهم أنه يؤثر على الموسيقى ذاتها: فغالبا ما نسمع انتقادا لمن يعزفون على الكرسي.

---

(١) «يوجد في كل تعبير تلقائية لا تخضع للقيود، ولا حتى للقيود التي قد أفرضها بنفسي على نفسي» (Merleau _ Ponty ١٩٦٠، ٩٤).

(٢) أدت التغييرات التي طرأت مؤخرا على نمط الحياة إلى جعل هذه العادات تتحدد من الآن وصاعدا باعتبارها من الماضي («كنا في الماضي نعرف كيف نستمع!»).

(٣) لمعرفة أثر هذه العادة على الشكل الموسيقي، انظر الشكل ٤، ص١٠٢ ـ ١٠٥.



صورة رقم: ٥

[المغني العازف يحيى النونو، يعزف على عود سوري]

استمرار الصوت ومشاركة المستمعين

يتبدد تحفظ المستمعين، الذي يلمس في البداية، كلما أدى المغني العازف لحنا أولا ثم ثانيا ثم ثالثا، حسب الشكل المصطلح عليه للوصلة

الغنائية (القومة). تستمر كل وصلة حوالي عشرين دقيقة. ويشترك المستمعون إلى هذا الحد أو ذاك على نحو خفي، مصفقين (دون أن يسمع صوت التصفيق) بالأيدي عند نقرات الإيقاع الرئيسية، وحتى على صحن فناجين الشاي. ويمكنهم أيضا أن ينهضوا ليرقصوا، وهو ما يحدث غالبا في سهرات الأعراس: لأن أغصان القات المتراكمة في وسط المكان بعد الظهر تعيق الحركة[1] . . .

ويحرص الموسيقي بانتظام على بناء استمرار الصوت. وتقضي القاعدة بأنه يجب تجنب الانقطاع بأي شكل: فإذا اختلت دوزنة العود يحرص على إعادة دوزنته باليد اليسرى مع عزف لحن رتيب باليد اليمنى، وفي حال تعذر إعادة الدوزنة يتركه كما هو. وإذا سعل واصل العزف حتى يستطيع العودة للغناء من جديد. ويتناقض هذا الموقف في العلن مع ما يجري في التدريب على المستوى الخاص، حيث يتدرب الموسيقي، بالتأكيد، على كل لحن بمفرده، ويستطيع التوقف. أيمكن الحديث عن «الخوف من الفراغ» من حيث أن ذلك نزعة شائعة في علم الجمال الشرقي (During ١٩٨٦، ٧٥١)؟ وسنرى كيف يؤثر هذا الاستمرار على شكل الوصلة الموسيقية (القومة).

يشترك المستمعون أثناء الغناء بإطلاق صيغ تعجب تقليدية إلى هذا الحد أو ذاك، تسمح لهم بالتعبير عن مشاعرهم، تصدر في لحظات تدفق موسيقي، بدراية تجعلها تنطلق خلال قطع إيقاعي أو في نهاية البيت الشعري، لتجنب إزعاج الموسيقي، وتنغم على نبرات الجملة الموسيقية مولدة لحظة أو لحظتين متوترتين من لحظات دور الإيقاع. وتشير بعض الصيغ إلى السمو «ياسلام!». «يانبياه!». «يارب!». «يالطيف!» (اسم من أسماء الله الحسنى يقال تدلها للتعبير عن الرقة والحنان). «ياغارة الله!» (تقال على نغم يائس أو مسرور عمن فقد أي اتزان).

وتوجه بعض صيغ التعجب بخاصة إلى الموسيقي، أو إلى أبطال القصيدة المغناة:

«مسكين!» (بعد مقطع حزين)

«يخلي روحك!» «يس عليك!» (اسم سورة من سور القرآن).

---

(١) تقول ن. عدره إنه ربما وجد قبل تعميم مضغ القات اجتماعات كانت تشرب فيها القهوة، مثل «التفرطة» النسوية. ويبدو أن مكان الرقص فيها كان أكبر (١٩٨٢، ٢٥٦).

وهكذا تعبر هذه الصيغ في الوقت نفسه عن الشعور التلقائي للمستمع، والشعور الذي يحس به نحو الموسيقي وقد تماثل معه أو تماثل مع الشاعر[١]. وللصيغة الأخيرة (يس عليك) معنى عميق على نحو خاص. إذ من المعتاد في الواقع قراءة سورة يس إلى روح الأموات، كما تذكر أيضا في أغنية نسائية لحماية العروس من الشياطين ومن «العين الحاسدة» (Lambert ١٩٩٥ a, ٢١). وعلى هذا يجلب الغناء العين الضارة.

وتعتمد هذه الصيغ لتدخل المشاركين على الوسط الاجتماعي: فيستحسن في حلقات الأرستقراطيين ورجال الدين عدم الإكثار من التعبير عن الوجدان، إلا إذا كان عدد الحضور محدودا، وإذا كانت هناك رابطة شخصية مع الموسيقي. وقد تصبح هذه المشاركة مصدر احتكاك حين يعبر مشارك من وسط اجتماعي شعبي عن مشاعره أكثر من الآخرين: فقد ينزعج الموسيقي من ذلك. ويفضل الكثيرون أن يستمع الحضور إليهم في خشوع[٢]، ولذلك يتجنبون المناسبات التي عليهم أن يعزفوا فيها ليرقص المستمعون.

نهاية الغناء والأذان للصلاة

تقضي التقاليد في صنعاء بعدم التصفيق للموسيقى. ومع ذلك، من المحتمل أن عادة التصفيق باليدين إعجابا بالفنان كانت معروفة في اليمن منذ وقت طويل، وبخاصة في عدن. وانتشرت في الشمال في إطار ضيق في العروض العامة التي نظمتها الجهات الرسمية. ومما له دلالة، أن تغلغلها بطيء في جلسات القات «المقايل»، حيث يتبع الأداء الموسيقي دعاء يطلقه الموسيقي (كما في الأناشيد الدينية وإن كان أقصر). ثم يهنئ كل مشارك شخصيا الموسيقي بالصيغ التالية: «آنست!» أو بصيغة الغائب «آنس وحرس!». ويجيب الموسيقي أيضا بصيغة معتادة «وأنتم الأنس!».

وكما رأينا، يعد الأنس مفهوما جوهريا في الألفة الاجتماعية في المقيل. وقد أجاب مصدر معلومات حول معنى هذه الصيغ المعتادة قائلا: «حرس» تعني

---

(١) لا نعرف في حالة «مسكين»، و «ياسين عليك»، ما إذا كان التعجب موجها للموسيقي أم إلى الشاعر: فكلما اختفى الموسيقي وراء فنه، زاد جعل انفعال القصيدة راهنا.

(٢) يجري الحديث عند ذاك عن إنصات وإصغاء، من حيث هما كلمتان تصفان أيضا الاستماع بانتباه لتلاوة القرآن، الكريم.

«حرس وحمى من كل شر». وذلك يعني تمني الحماية والتهنئة بالقدر نفسه. وتساعد هذه الصيغ، التي تتبع دعاء الجماعة، على العودة إلى الكلام العادي، بعد أن كان الموسيقي والمستمعون قد أبحروا في عالم لم يعد فيه لذلك الكلام قيمة. وكانت العادة القديمة التي تتبعها حلقات المستمعين من ذوي الخبرة تهنئة العازف الموسيقي بطريقة مناقضة، من خلال مزاح يتظاهر دون قصد بالعدوانية، وهي وسيلة غير مباشرة لعدم تبديد الجو الخاص الذي يخلقه المغني.

ولأن آخر ما بعد الظهيرة لحظة مميزة لسماع الموسيقى، غالبا ما تحل أثناء الغناء حين ينطلق صوت الأذان للصلاة. وما أن يدوي صوت أول مؤذن حتى يشير أحد الحضور للموسيقي ـ الذي نادرا ما يكون أول من يسمعه ـ أن الأذان قد انطلق. ويتوقف الموسيقي عند ذاك حالا عن الغناء. وهكذا يتم احترام الأذان بعناية. وفي اللحظة نفسها يبث التلفزيون الأذان، ثم يقطع برامجه وقت الصلاة. وإذا كان جهاز تسجيل أوفيديو مفتوحا أوقف في الحال.

وإذا أمكن ملاحظة توافق خلال الجزء التأملي من المقيل، بين الآثار الخاصة بالموسيقى وتلك الخاصة بالقات، فإن المفاضلة بينهما تبدو ملحوظة: ففي حين يتوجب على الموسيقى أن تنمحي أمام الأذان بسبب طبيعتها الصوتية الخاصة بها، لا ينقطع استهلاك القات إلا نادرا. وتذهب أقلية من المستهلكين (المخزنين) لأداء الصلاة في المسجد (بعد إفراغ ما تختزنه أفواههم من القات)، في حين يصلي آخرون في المكان (مع بقاء القات في أفواههم). وتبقى الغالبية العظمى من الحضور في أماكنهم. وعند الاقتضاء تقرأ سرا بعض الأدعية. لكن الأغلبية لا يصلون إلا فيما بعد، جامعين صلاتي المغرب والعشاء. والبعض لا يصلون...

ويتناول الموسيقي بعد ذلك عوده لتقديم وصلة أخيرة. أما في حالة العرس فإن المقيل يتواصل في السهرة.

٤

الغناء الصنعاني في الأعراس

يتيح العرس، من بين طقوس الحياة الاجتماعية، فرصة لأغنى تعبير موسيقي. ويختلف أغلب الموسيقى التي تعزف فيه عن تلك التي تعزف في

غيره، ليس لأن الموسيقى التي تعزف فيه الوحيدة التي توفر المتعة الموسيقية، بل لأنها الوحيدة التي تعلن ذلك بوضوح. وهذا لا يلغي وظائفها التقليدية، إذ يندمج الشأن الجماعي والمتعة الفردية في «الفرح». و هذا «الفرح» لفظ يطلق في الوقت نفسه على المراسيم وعلى الجو الوجداني شديد الخصوصية الذي يحيط بها، حيث يستجيب التعبير عن السرور أيضا لالتزام اجتماعي.

وإذا كانت الموسيقى متقنة فإنها تجلب دائما لأهل العروس شيئا من التميز، لأنها تزيد من عظمة كرمهم. ويسمح الرقص بالتعارف بين أفراد العائلتين اللتين ارتبطتا حديثا، وأن ينسجا علاقات صداقة. ويجري السعي لتوفير مساعدة أفضل الموسيقيين، لكن التميز الذي يجلبون لأي اجتماع علامة على النفوذ الاجتماعي للداعي أكثر مما هو دلالة الغنى الشخصي ـ فلا يدفع بالضرورة للموسيقيين. وتتوفر الدعاية بواسطة مكبرات الصوت التي تبث في الحي كله الموسيقى المسجلة.

وقد وصف جوزيف شلحد بالتفصيل مراسيم عرس[(١)]. ويتم بالنسبة للرجال يومي الخميس والجمعة. ويتخلل خطوات نهار الخميس أناشيد دينية وموسيقى آلات:

ـ ينظم بعد الظهر «مقيل» كبير تكريما للعروس، في منزل والده، يحضره مدعوون كثيرون.

ـ يصل العروس في المساء، بعد صلاة المغرب، إلى منزله في موكب، يسمى «الزفّة».

---

(١) تتتابع الاحتفالات التحضيرية مع بعض التنويعات، من الاثنين إلى الأربعاء، وليس بالضرورة أن تتم بالترتيب نفسه:

ـ يوم «النقش» على كفي العروسة.

ـ يوم «الحنا» الذي يوضع على يدي العروسين.

ـ يوم «الكسوة» التي تعرض علنا.

ترافق هذه التحضيرات بأغاني النساء. ثم يفتح يوم استهلاك الزواج سلسلة جديدة من الاحتفالات يغلب عليها احتفالات الرجال:

ـ يوم الخميس: يوم «الحلفة» حيث يدعى الرجال.

ـ يوم الجمعة: «صبحية» تطلق على صباح ليلة استهلاك الزواج.

ـ «الشكمة» نحو اليوم العاشر من الزواج، وهي زيارة أسرة العروسة، نهاية الاحتفالات (شلحد ١٩٧٣، ٢٩، وأيضا روسي ١٩٣٩، ٩٧).

ـ تتواصل السهرة خلال «السمرة».

وتعد الموسيقى التي تؤدي وظيفة طقسية بالمعنى الدقيق، قليلة لأنها تقتصر بخاصة على أغاني «الزفة». أما البقية فتنتمي بالأحرى إلى التسلية. لكن السياق يجعل من الصعب أحيانا التمييز بين هاتين الوظيفتين.

نشيد وزفّة

يختلف «مقيل» العرس عن المقيل اليومي الذي يكون في العادة خاصا، إذ يكون عدد المدعوين في مقيل العرس كثيرا، وجو البهجة والفرح أوسع. ويتحادث المدعوون في العرس أثناء «تخزين» القات، ويستمعون إلى الأناشيد الدينية، وإلى أدعية يقرأها «النشاد» المحترف (انظر الفصل الأول). والنشيد وصلة غنائية من ثلاثة أنواع متميزة:

ـ المشرب[١] وهو نوع من الإنشاد له إيقاع بطيء وأسلوب غالبا ما يكون مكونا من مقاطع، ونصه موشّى بتنويعات لانهائية على فكرة رئيسية موضوعها حب الرسول ﷺ. وينتمي هذا الشكل في الواقع للون فني متجانس، هو اللون الخاص بالزفة. وله لازمة تشترط مشاركة المستمعين النشطة في شكل الترديد.

ـ القصيدة: وهي القصيدة الدينية ذات القافية الموحدة والتي تمتدح علي بن أبي طالب (كرم الله وجهه)، أو الرسول ﷺ، أو تحض على الأخلاق الحميدة.

ـ التوشيح: ويؤدى بأسلوب صوتي ديني، ولكن نصوصه دنيوية وتنتمي ألحانه إلى «الغناء الصنعاني».

ويجب أن لا يصفق أحد لأداء النشيد، بل يختتم بدعاء يتلى بصوت مرتفع:

«اللهم صل على محمد وعلى آل محمد، كما صليت على إبراهيم وعلى آل إبراهيم، إنك حميد مجيد». ويواصل النشّاد هذا الدعاء بتلاوة أدعية أخرى، تدعو للعروس ولعائلته، يتلوها قراءة صامتة لسورة الفاتحة. وأيا كانت موهبة النشّاد فإنه يستند في المجتمع إلى أنه مكلف بإحياء الجلسة. ويؤدي الطابع الجمالي لتدخله إلى عدم النظر إليه باعتباره يسعى للهيمنة على الآخرين.

---

(١) حرفيا «مكان الشرب»، وبالمعنى المجازي «العادة».

وعلى العموم، يتعاقب الإنشاد والغناء في مقيل العرس. ومع ذلك فإن حضور عازف الآلة خفي نسبيا: فهو يؤدي «المشرب» أيضا. وهذا لا يستبعد كونه يؤدي جزء من لونه الفني أكثر خصوصية. لكن اللحظة المفضلة من تدخله تأتي في المساء أكثر مما تأتي بعد الظهر.

تعد الزفة الطقس الأساسي في العرس، لأن غرضها إشهاره علنا. فحين تحل سهرة العرس، بعد المقيل، وبعد أن يؤدي العروس صلاة المغرب في مسجد الحي، ترافق عائلته وأصدقاؤه عودته في موكب كبير. وتعطي هذه المراسيم فرصة للجيران، وبخاصة أولئك الذين ليسوا مدعوين إلى مقيل بعد الظهر، ليحضروا ويعبّروا عن مشاركتهم الوجدانية. ويتولى النشاد تنظيم الموكب. يحدد خطوات السير، ويؤدي وصلة غنائية متواصلة مكونة من حوالي اثني عشر «مشرب» وفقا لمعدل سرعة يميل نحو الزيادة بالتدريج، ويكون السير بطيئا بحيث يأخذ الموكب حوالي ساعة ليقطع بضع مئات من الأمتار. ويفرض النشاد وقفات عديدة يطلق فيها العنان لبراعة صوته.



صورة رقم: ٦

[النشّاد الشّاب محمد الوشلي يحيى الزفة. يعطي الكورس للأطفال فرصة تعلُّم اللوازم]

وغالبا ما يمتلك النشاد صوتا قويا حسن النبرات، يتضاعف بالاستخدام الحديث لتقنية الصوتيات الإلكترونية (صورة رقم٦). فتختلط في أمسيات الصيف أصداء الأعراس المختلفة، الواحد بالآخر، على نحو لافت للنظر. ويفصل بين مقاطع «المشرب» لازمة يرددها الجمهور في شكل «كورس». فالألحان معروفة للجميع، الصغير والكبير. ويشبّه العروس في شعر الزفة بالنبي ﷺ، من خلال استخدام استعارة القمر حين يكون بدرا، من حيث هو المثل الأعلى للجمال. ويقال إن هذا النشيد احتفل بقدوم النبي ﷺ إلى المدينة المنورة، ويستعيد قصيدة وجهها سكان تلك المدينة إليه:

طلع البدر علينا من ثنيات الوداع
وجب الشكر علينا ما دعا لله داع[1]

ومنذ ثمانينات القرن العشرين وحتى اليوم يتبع الزفة الدينية، على الأقل في أغلب الأحيان، زفة قصيرة يرافقها عزف العود. فيجهز للعازف كرسي في مواجهة العروس (الصورة رقم٧) المحاط بأصحابه وبموكبه. ولا يؤدي الموسيقي سوى وصلة يسبقها «مشرب» ديني احتفاء بالعروس، وذلك للسماح للناس بالرقص في الشارع. إنها الوظيفة الاحتفالية الأكثر تميّزا في الغناء. وإذا حضر موسيقيون عديدون عزف كل واحد منهم بالترتيب تكريما للعروس. وعلى العكس، يرفض الفنانون الأكثر محافظة قبول ذلك، ويعدون العزف في الشارع انحطاطا.

---

(١) طلع البدر علينا من ثنيات الوداع
وجب الشكر علينا ما دعا لله داع
إذا أخذنا بما قال الغزالي، غنى هذين البيتين، اللذين يرددان كثيرا اليوم في صنعاء، نساء المدينة المنورة عند استقبال النبي (ص) من أسطح المنازل، وهن يضربن الدفوف (Macdonald ١٩٠١، ٢٢٤). ويرى فيه هذا المؤلف حجة شرعية على جواز ممارسة الموسيقى. تكتسب هذه الملاحظات أهمية خاصة عند دراسة احتفالات الزفاف في الإسلام: فمن الواضح أن مسيرة العروس تحتفل بهذا الحدث الرئيسي من أحداث هجرة النبي (ص).



صورة رقم: ٧ [المغني العازف الشبامي يعزف للرقص على شرف العروس بعد الزفة]

ويسمي التراث هذه اللحظة المباركة التي يتم فيها صرف القوى الشريرة بالإشارات الدينية وبأناشيد النساء، وكذلك بطقوس عديدة للحماية (شلحد ١٩٧٣، ١٣، ١٥)، «ساعة الرحمن». ويوصّل العروس عقب الزفة، بكثير من الأبهة، إلى الإيوان الذي ستقام فيه «السمرة». وبمجرد دخول الجميع إلى المنزل تبدأ «السمرة».

سهرة يوم الخميس مساء

يتم الاستمتاع بالزواج في ليلة «الدخلة» التي عادة ما تتم ليلة الخميس إلى صباح الجمعة[1] طبقا للسنة النبوية، أو على نحو أقل، يوم الأحد مساء. وتثير هذه الليلة مشاعر متداخلة من التصوف واللذة الحسية (Lambert ١٩٩٥,a ٢٢). وقد امتدح الشعر في بعض القصائد هذا الامتلاء الذي ينتج عن التلاقي بين اللذة الشخصية والطقسية.

ولذلك تحاط ليلة الدخلة بجو شديد الخصوصية. فلا يبقى «النشاد» حتى السهرة: لأن ليس من مهامه توفير اللهو ولا أن يستمتع هو نفسه باللهو، بل يحيي

(١) يبدأ اليوم في اليمن عند الغروب، على الطريقة السامية القديمة.

جزء الرسمي من الاحتفال، وهو الجزء الذي ينتهي بالزفة. ويعدّ الليل وقتا فضلا لعزف موسيقى الآلة وللمتعة الموسيقية: إذ يرافق الرقص في المدينة العود الغناء، وفي القرى وبعض الأوساط الشعبية يرافق الرقص المزمار والقرع على طبول والغناء. وتصبح الأعراس حين تبلغ ذروة الاحتفال حفلات موسيقية. وتعد شهور القمرية رجب، وشعبان، وشوال، وذو الحجة زمنا مفضلا للأعراس[١].

وحتى حين يعطي المغني لفنه لونا طقسيا، فإنه يميل لأن يؤكد أكثر من نشاد الملامح الفردية والشعورية لحفلة العرس: مثل تدريب العروس الشاب، انفصاله عما قريب عن صحبة رفاقه، ولقاء عروسته وجها لوجه... كان مغني فيما مضى يحرص على غناء نصوص تنطبق على اللحظات التي عاشها بس العروس فحسب، بل وصحبه أيضا. ومع أن هذه العادة تبدو في طريقها ى الإختفاء، من المهم ملاحظة هذا الأداء المثالي الذي يحدث خلال بعد ظهيرة وفي بداية السهرة في الوقت نفسه:

- دعاء إلى الله
- استقبال
- تهاني
- تجلي العروس
- وصف العرس
- وصف ليلة العرس

يحدد هذا الترتيب المتبع للمقطوعات المغناة نوع العلاقات بين المدعوين الداعين، ويعيّن بخاصة دائرة المشاعر الشخصية (الحب بين الزوجين)، المكانة الرصينة التي ينبغي أن يكون لها في هذا الحدث الاجتماعي والعام، ي ارتباط عائلتين. ولنأخذ تجلي العروس، والذي يظهر على نحو حسن هذا تداخل بين الطقس والمشاعر الفردية:

يا عروس	الله يسرك
يا عروس	ويسر الأقربين
ساعة الرحمن ذلحين	يا عروس
والشياطين مصروفين	يا عروس[٢]

---

(١) على عكس شهر صفر غير المواتي للزواج.

(٢) الزفة المسماة «العدينية».

وبعد بضع أغان من هذا النوع، يتلوها توزيع طقسي لـ«الكعك»، ينسحب العروس للقاء عروسته. إنها إشارة بدء حقيقي للسهرة. ويصبح الوضع متناقضا بعض الشيء: إذ يقطع العروس بغيابه المفاجئ وحدة مجموعة الناس الذين وقد فصلوا عن زوجاتهم يجدون أنفسهم في حال عزوبية مفروضة على نحو ما. ولا يستطيعون عندئذ أن يعيشوا ليلة الجمعة ورمز خصوبتها إلا بالوكالة، على مستوى الخيال، ويتشبع جو السهرة بمشاعره الغامضة. وتعمل حلقة الرقص لتمتين عرى التضامن بين الرجال. فيجتمع من المشاركين في منتصف الليل أكثر ممن اجتمعوا في بدايته، إذ يلتحق بها بعض الشباب بعد مغادرتهم عرسا آخر يكونون قد انشغلوا به.

من الصعب في مقيل أو في سمرة، من حيث هما احتفال ولعب، تحديد أين يتوقف الطقس وأين قضاء الوقت واللعب ومتعة الرقص المجردة. إذ يعود المغني طوال السهرة إلى أغاني طقس الزفاف ويجعلها تتعاقب مع الجزء الأكثر دنيوية من اللون الفني. تؤثر آلية الموسيقى والرقص، خلال هذا الحدث الكلي المتمثل بالعرس، ونجاحهما الجمالي، على المحتوى الاجتماعي للارتباط الجماعي والشخصي في الوقت نفسه، والذي يجري الاستمتاع به مباشرة.

وعلى العموم، تأتي «السمرة» استمرارا للمقيل حيث تعزف الموسيقى (أو لا تعزف). وتمثل الزفة ووجبة الغداء في حفلات الزفاف فرقا واضحا بين المقيل اليومي والسمرة. وحين لا يوجد انقطاع، يمكن أن تحل السمرة في اللحظة التي تتوقف فيها التصرفات الاحتفالية الخاصة بالمقيل واستهلاك القات: فيلفظ المشاركون قاتهم، وإذا وجد من واصل مضغه فإن ذلك لا يكون إجباريا. إذ لا يشعر المشاركون بأنهم ملزمون بالمحافظة على وضع الاتكاء. ويتركز الانتباه خلال السمرة على المغني الذي يصبح مركز الاجتماع. ويصبح أداؤه في إطار مشهد عرض فني حقيقي، مختلف عن المقيل حيث لا يكون المغني سوى مدعو من بين المدعوين. وفي وقت متأخر من السهرة ـ إذا كان الجو طبيعيا ـ يندمج المغني من جديد في جمهور العرض الفني حيث يرغب كل واحد في المشاركة في الرقص وعزف الموسيقى.

وكما في بقية العالم العربي، تحمل السهرة مشاعر خاصة، مليئة بالتلوين الموسيقي الذي يعود إلى الرمزية الفنية لتلك الليلة: فهي زمن للمتعة

والخصوصية، وغالبا ما يحتفل بها بغناء الشعر، لأنها زمن للطرب بامتياز. وتتعارض السمرة هنا مع المقيل الذي يكون جوه أكثر اعتدالا. أما الغناء فيبقى كما هو في المقيل تقريبا. ولا يختلف سوى المضمون. وتزداد حيوية الإيقاع، وتؤدى فيه بسرور أنواع أقل كلاسيكة، مثل اللحجي الجنوبي، أو ألوان أخرى غير يمنية، وبخاصة الغناء المصري. ويكون دور الشعر أقل. وفي آخر السهرة وبعد أن يغادر الاجتماع كبار السن، يتوسع المغني في غناء القصائد الجنسية التي يهذبها في مناسبات أخرى...



صورة رقم: ٨ [رقص في خيمة إقيمت أمام منزل العروس]

ويكون عدد المغنين العازفين في السهرات الكبيرة كثير، وقد يحاولون الغناء والعزف معا أكثر مما هو معتاد، ولكن دون أن ينتج عن ذلك فرقة موسيقية حقيقية، لأن الجميع يعزفون على الآلة نفسها. كما يجري تشجيع عدد من الهواة الذين يمنعهم الحياء أو قلة المهارة من العزف لتناول العود والمشاركة في إنعاش الجو. وفي منتصف الليل يلاحظ الاسترخاء العام لدى بعض عازفي العود من خلال وضع غريب مختلف عن الوضع المعتاد، أي جلسة التربع. إذ

يصبح الوضع شبه متمدد على الفراش مع القعود على الوسائد، وبسط الساقين والإمساك بالآلة في شكل أفقي تقريبا على الحجر، كما لو كان العود قيثارة ذات إطار. فهل ذلك دلالة استرخاء أم أنه ناتج عن فقدان الكياسة؟ وهذا بالذات حال الموسيقيين الهواة الذين لا يعزفون عادة أمام جمهور، وهم غالبا من أصل أرستقراطي. وبفعل اعتبار العود «مجرد تسلية»، يبدو أنهم يتصنعون عدم التهذيب ليضعوا مسافة بينهم وبين الآلة التي ينظر إليها كما سنرى باعتبارها موضع شبهة.

ويعد وضع الرقص في السمرة صفة مميزة تماما: ففي حين يهيأ المقيل ليكون زمنا للتأمل الروحي ويتحدد السلوك فيه باستهلاك القات، تمثل السمرة بامتياز زمنا للرقص الذي لا يلائم المقيل إلا قليلا. وكلما تقدم الليل سقطت الحواجز النفسية. وعلى عكس النموذج المعتاد حيث يقتصر الرقص على شخصين أو ثلاثة، تتكون حلقات الرقص في آخر السهرة من عشرة أشخاص أو عشرين أو ثلاثين، وبخاصة من الشباب، في الغرف الصغيرة المزدحمة أو في خيمة كبيرة أعدت للمناسبة (صورة رقم٨). ويكون الرقص مصحوبا بهسهسة ينتجها اللسان والشفاه (قريبة من صوت إش الألماني) تسمح بتحديد الإيقاع وتقوية تماسك هذا العدد الكبير من الراقصين[١].

فمظهر اللعب في الرقص، ومقاومة الجسم للتعب وللنوم، يعطيه طابعا رياضيا، ويجعله علامة «رجولة». وما تزال عادة شائعة في الريف ولكنها تخف في المدينة، هي عدم الافتراق حتى مطلع الفجر. وغالبا ما يشتكي المشاركون في حفل العرس من أنه لم يعد لدى الموسيقيين ما كانوا يمتلكون في السابق من مقاومة.



تسهم الجلسة الموسيقية، بتشبعها بروح النخبة الخاصة بالمقيل، في وضع قواعد للون الفني يحافظ أدباء المدينة من خلالها على ثقافة تتغذى

(١) تشبع هذه العادة في الحمامات العامة للتعويض عن غياب الآلة الموسيقية. ويسمح الرقص بتسهيل التعرق. وتعتاد النساء أيضا هذا الأداء الصوتي (لدرجة أنهن لا يستخدمن ألا القليل من الآلات الموسيقية). ويقال إنهن «يشتشين». كما أن نساء منطقة صعدة، كما يقول د. شامبولت، يرافقن رقصهن باصطفاق اللسان (Champault ١٩٨٥، ٣، ٢٠٨).

بالكلاسيكيات العظيمة في الحضارة العربية: أي التأثير الصوفي لنظرية الاحتفال الموسيقي الروحاني، وتأثير السنة النبوية على مفاهيم آداب السلوك (الأدب)، والتأثيرات القرآنية على التراث القصصي. وتؤدي مشاركة المستمعين في «الجلسة» إلى جعلها لحظة تواصل قوي. ويدل تحولها إلى طقس على وجود اهتمام دائم بحماية الموسيقي من القوى الشريرة.

ويمكن الاستغراب من المكانة المهمة التي تحتلها بعض العناصر الموروثة عن الصوفية في الثقافة الزيدية، مع أن هذه المدرسة الفكرية قد حاربت الصوفية. أما في السياق المعاصر فإن هذه العناصر الكلاسيكية تكتسب معاني متجددة: إذ ينتصر الاستعمال الشفوي ليظهر عبقرية إبداع الفنانين.

وبالمقارنة، يعد المقيل جلسة مقننة بدقة. وهكذا لا يسمح للأطفال بالمشاركة فيه، في حين أن السمرة غير رسمية على نحو أكبر: فيغادرها كبار السن ويبقى فيها الشباب. ومن هنا قد يكون المقيل والسمرة متعارضين على مستوى البنية.

ـ فليس المقيل بالضرورة لقاء موسيقيا لكنه ينعقد يوميا. ولا يكون فيه موسيقى وغناء كثير، لكنهما يمارسان على نحو أكثر تهذيبا. وللرقص فيه مكان ضئيل. ويكون الجو فيه روحانيا أكثر منه حسيا.

ـ أما السمرة فتعد استثنائية لكنها بالضرورة موسيقية وراقصة. ويكتسي التراث الفني المقدم فيها طابعا خفيفا ليكون أكثر حسية. ولا يجري البحث عن المتعة الموسيقية كلها لذاتها وبوضوح ودون تحفظ إلا في السمرة.

ولذلك، تتذبذب الجلسة الموسيقية بين قطبي الاحتفال والحياة اليومية، وهما طريقتان من تذوق الموسيقى وممارستها، ولونان للانفعال الموسيقي: السماع المتصل بالروحانية في المقيل، والانطلاق في السمرة. وإذا استخدمنا المصطلحات الكلاسيكية (انظر الفصل الأول)، قلنا إن الشعور الموسيقي المعيش في المقيل يقترب بالأحرى مما يسمى «وحدة الوجدان»، بمفهومه الروحي، في حين أن ما يحدث في «السمرة» يقترب بالأحرى من لفظ «الطرب»، الأكثر دنيوية وحسية.

وإذا لم تكن معرفة منفعة هذا اللون من الموسيقى معروفة رسميا، دائما، فإن المفاضلة بين الوظائف داخل لون فني واحد تبين أنه يمكن دفع المجتمع دون أن يشعر ليعترف بقيم جوهرية ومكملة.

أشكال

يرتبط التراث الموسيقي للغناء الصنعاني بعلاقة وثقى بالشعر، وبخاصة التراث «الحميني».

فلأن التاريخ قد ربط بين هذين المجالين، فإنهما يحتفظان بعلاقات معقدة من التماثل والتكامل، وبخاصة على المستوى الجمالي.

التراث الشعري

يتناول الشعر المغنى، في الأساس، موضوعات الحب، في ما يعرف بالغزل. ويوجد غزل غير مغنى ولكنه نادر (الغزل غرض من أغراض الشعر العربي كله، وموضوع للشعر في كل العصور: المترجم). وتوجد موضوعات أخرى يتم تناولها بأشكال أخرى مغناة، لكن هذا لا يدخل في تعريف الغناء الصنعاني[1]. ويوجد الغزل عند شعراء المدن في شكلين لغويين متميزين:

- الشعر المسمى «حكمي»، المكتوب بالعربية الفصحى، ولا يقتصر على الشعراء اليمنيين.

- الشعر «الحميني» المحلّى أسلوبه بعناصر وصيغ مستمدة من لهجة صنعاء والهضبة العليا[2]. وهو تراث خاص بالثقافة اليمنية، ويمثل الجزء الأكبر من تراث الشعر المغنى.

أشكال شعر اللهجة «الحميني»

توجد علاقة جمالية خاصة بين استعمال اللهجة وإبداع نوع موسيقي: فقد سمح غياب التنغيم الرسمي بتسهيل الأوزان عن طريق ترخيم (حذف) حروف العلة في آخر الشكل الشعري. ويتكرر استعمال ألفاظ من اللهجة ولكن دائما من أجل آثارها الأدبية الرقيقة[3]. ويتطابق ظهور الشعر «الحميني» في اليمن مع نزعة تاريخية عامة في العالم العربي: فقد أدى تمزق دولة الخلافة العباسية إلى ظهور هويات إقليمية شجعت ولادة آداب متأثرة أكثر فأكثر باللغة المحكية

(١) انظر حول الملامح المختلفة لشعر العامية في اليمن: المقالح ١٩٧٨.

(٢) لم تكشف كلمة «حميني» عن أصلها الحقيقي (محمد عبده غانم ١٩٨٠، ٤٩). وانتهت في أيامنا بإطلاقها على الشعر العامي جميعه، بما في ذلك أنواع شعبية وغير مدينية.

(٣) يأتي استخدام شعراء المدينة للهجات الريفية ليستجيب لذوق يبحث عن الغرائبي الذي يقدم للغة الأدب مزيدا من الحسية (Lambert ١٩٨٢، ٦٩ و ٧٠).

محليا: مثل الموشحات والأزجال المشهورة في الأندلس، وأشكال أخرى مماثلة في مصر وفي سوريا. ويتطابق ظهور الشعر «الحميني» في اليمن مع قيام دولة مزدهرة في اليمن، على رأسها الأسرة الرسولية، في تعز وزبيد في القرن الثالث عشر الميلادي. ويمكن تحديد تاريخ مولده بأعمال ابن فليتة المشهور، حوالي ٧٥٠ (٧٥١) هجرية/ ١٣٥٠م (محمد عبده غانم ١٩٨٠، ١٥٨). فقد كان أول من أدخل اللهجة وشكل «المبيّت» في شعره، وهو نوع من الرباعي (المربعات). ونحس بتأثير اللغة المحكية في تعز لدى هذا الموظف في البلاط الرسولي. وبعده أدخل المزّاح (المتوفي سنة ٨٣٤(٨٣٥)هجرية/ ١٤٣١م) شكلا أكثر تعقيدا، ربما استوحاه من الشرق الأوسط، هو الموشح المكون من ثلاثة أجزاء. وازدهر هذا الشعر أثناء فترة تتسم بازدهار الفنون والعلوم، وانتشار الصوفية.

وظهر بعد سقوط الدولة الرسولية أربعة شعراء يمثلون خطوة إضافية في تطور الشعر «الحميني» ويرمزون إلى نوع من العصر الذهبي لهذا التراث الشعري[١]: هم محمد شرف الدين (المتوفى سنة ١٠١٥ [١٠١٦] هجرية/ ١٦٠٧م)، وهو حفيد أحد أئمة الزيدية، ومؤلف غزير الإنتاج حركت انفعالاته العاطفية الشكل الباروكي العظيم. ثم جاء علي العنسي (المتوفي سنة ١١٣٨ [١١٣٩]/ ١٧٢٦م) وكان قاضيا وموظفا كبيرا في الحكومة لدى الإمام المتوكل. ثم أحمد الآنسي (المتوفي نحو سنة ١٢٤٠ [١٢٤١] هجرية/ ١٨٢٥م) وقبله أبوه عبد الرحمن الآنسي (المتوفى سنة [١٢٣٤] هجرية/ ١٨٣٣ ـ ١٨٣٤م)، وهما قاضيان أيضا وموظفان كبيران.

ويمثل شعر شرف الدين تحولا: فمنذئذ، تمركزت السلطة في الهضبة العليا حيث تسود الزيدية، ومن هنا أتى الشعراء الكبار، وربما الموسيقيون المغنّون الكبار. وفقد اليمن الأوسط (تعز وإب) وسهل تهامة الساحلي، حيث يسود المذهب الشافعي من حيث هو فرع من فروع السنة، الغلبة الثقافية والسياسية. وكان الشعر «الحميني» خلال مرحلته الزيدية ايضا فن بلاط، إذا كان لهذه العبارة معنى في حالة الأئمة الذين كان نظامهم السياسي أقل استقرارا، وكانت المراسيم عندهم شديدة التقشف. وهكذا كانت المناطق التي

---

(١) نشرت مجموعاتها الأربع (انظر قائمة المراجع).

ازدهر فيها الشعر «الحميني» مدنا صغيرة اختيرت لتكون عواصم بصورة متقطعة، مثل شهارة، وحجة، وثلا، وشبام كوكبان، وذمار.

ولذلك يمثل مجموع التراث الشعري كلا متماسكا مكتوبا ليغنّى خلال تراث متواصل، لكن يصعب تقييم حدوده. وجمعت الأعمال الشعرية في مخطوطات عديدة لم يطبع منها إلا أكثرها شهرة[١]. وظل الكثير منها منسيا أو عرضة للتجاهل، متوارية في المكتبات الأسرية، أو بالأحرى في الذاكرة الشفوية[٢]. وتطور التراث المغنّى باستمرار في الواقع: إذ يهتم فنان ببعض القصائد ثم يتخلى عنها. ويصل عدد ما يغنّى دائما من قصائده المئات، بل والآلاف[٣].

ويعكس الشعر «الحميني» تطورا للقصيدة ذات القافية الواحدة، ثم فيما بعد ثنائية القافية (التي واصل اليمنيون قرضها). وكان البيت الشعري في هذه القصيدة، التي لا تخضع لعمود الشعر العربي كما عرف تقليديا، ذا طول متنوع، ومكونا من شطرين (غير متساويين غالبا، كما يبدو في هذا المثال المأخوذ من عبد الرحمن الآنسي:

لله ما يحويه هذا المقام	تجمعت فيه النفائس
حبيب حاز اللطف والانسجام	حالي الشمائل ظبي آنس
واخوان مالوا عن طباع اللئام	وزينوا تلك المجالس
والشمس غطت وجهها بالغمام	كتغطية وجه العرائس
والروض لابس من زهور الكمام	في رأس أغصانه قلانس[٤]

ووزن هذه القصيدة على النحو التالي:

مستعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلاتن

(مع استخدام الحذف والزحاف). وكان الشكلان الجديدان اللذان جرى

---

(١) انظر محمد عبده غانم، وبخاصة الجزء التاريخي من مؤلفه: ١٥٥ ـ ١٦٩.

(٢) مثل مؤلف الشاعر المشهور أبو مطلق، الذي لا تعرف تماما سيرته.

(٣) يعطي الكاتب أحمد الشامي (١٩٧٤) قائمة بعض القصائد التي يقول إنها كانت رائجة في الأربعينات والخمسينات. أما أنا (بعد حوالي ثلاثين سنة)، فلم أسمع سوى غناء جزء صغير.

(٤) ترجمة الفصل الثاني، ص ٤٤ ـ ٤٦.

تبنيهما منذ القرن الخامس عشر، ثم القرن السادس عشر الميلاديين، المبيّت والموشّح، واللذين يقطعان تواصل عمود الشعر العربي بإدخالهما قافية ثانية (قصيدة ثنائية القافية) بعد أربعة أشطر، مع جواب للقافية الأولى في آخر شطر من الأربعة التالية وفقا للتسلسل التالي:

أ ب	أ ب	أ ب	أ ب
ج د	ج د	ج د	ج د
هـ و	هـ و	هـ و	هـ و وهكذا

ويكرر في بعض الحالات الشطر الأخير من أول أربعة أشطر بكامله في نهاية كل أربعة أشطر تالية، وكأنه لازمة.

ويمكن اعتبار الموشح الذي له جزءان أو ثلاثة، تطورا عن المبيّت:

ـ إذ لـ«بيته» نفس شكل المبيّت، أي أربعة أشطر.

ـ ويضاف إلى كل مقطع غنائي (couplet) جزء آخر، هو التوشيح، وتختلف قافيته ووزنه عن قافية «البيت» ووزنه.

ـ وعلى العموم يختتم هذا الشكل بجزء ثالث هو التقفيل، المكون من شطرين فقط، وله قافية البيت ووزنه.

وتتغير قافية البيت في كل مقطع غنائي باستثناء الشطر الأخير، مثلما في المبيّت. وعلى العكس، يتخذ التقفيل القافية الأولى. وأدخل التوشيح أيضا نمطا آخر من القطع مع عمود الشعر العربي، ففي غالب الأحيان يستعمل ثلاثة أشطر بدلا من شطرين.

	بيت	توشيح	تقفيل
مقطع أول:	أ ب أ ب أ ب	س س س	أ ب أ ب
مقطع ثان:	د هـ د هـ د هـ أ ب	و و و	أ ب أ ب
مقطع ثالث:	ز ح ز ح ز ح أ ب	ط ط ط	أ ب أ ب

وتدرج ألفاظ «بيت» و «توشيح» و«تقفيل» في المخطوطتن بين كل جزء وآخر (الصورة رقم٩). وغالبا ما يماثل التوشيح الكتابة المسرحية للنص، كنوع من «الصوت الخارجي» أو من شرح البيت، لكنه لا يمثل لازمة، هذا إذا لم يتكرر النص نفسه.

لعبد الرحمن الآنسي

يقرب الله لي بالعافيه والسلامه ❊ وصل الحبيب الأغن

من حاز كل المحاسن والحلا والوداعه ❊ وكل معنى حسن

ونسأل الله تعالى عودنا من تهامه ❊ لسفح صنعا اليمن

لأن صنعا سقاها الله فيض الغمامه ❊ منزل حوى كل فن

توشيح

ما مثل صنعا اليمن / كلا ولا اهلها / صنعا حوت كل فن / يا سعد من حلها اللي في سفحها

تكميل

الما وخضره رباها الفايقه بالوساعه ❊ وكل وجه حسن

كم يضحك الزهر فيها من دموع الغمامه ❊ فيا سقاها وطن

ياليت شعري متى الأيام تسمح برجعه ❊ الى مدينة ازال

ونستعيد ما مضى يا خل اذ كنت جمعه ❊ نلوي حبال المطال

لأني من بعدكم ما كف لي قط دمعه ❊ والشوق بي لا يزال

وكلما غردت ورقا بأعلا البشامه ❊ طلبت طيب الوسن

توشيح

اهيم في عشقتك / والدمع جاري غزير / والقلب من فرقتك / يكاد نحوك يطير

والروح في قبضتك ❊ وانا بحبك اسير

تكميل

فارحم اسير الهوى من تدنى ايلغرامه ❊ ان لم تكن له فمن

لأنني لا اطيع الحجر والعدامه ❊ ولا احتمل للشجن

صورة رقم: ۹ [دفتر أغاني مخطوط ـ موشح «يقرب الله»]

تنتمي أوزان الشعر «الحميني» إلى بعض بحور الشعر العربي، مثل البسيط، والرجز، والسريع. لكن ينبغي الحذر من الجزم في الحكم على قدرتها على التطابق مع البحور، بسبب غياب القواعد الدقيقة للنطق الناتج عن استخدام اللهجة[1].

(۱) من المعتاد اعتبار أن عروض الشعر العربي قد تأسست على المقاطع القصيرة والطويلة.

الغزال كموضوع غنائي

ينتمي شعر الغزل إلى الشعر الغنائي وشعر الرثاء، وغالبا ما يكون ملونا بمشاعر دينية حارة، لكنه نادرا ما يكون متأثرا بالصوفية مباشرة. ومن هنا لا يوجد إلا القليل من الاختلاف بين الشعر «الحميني» والشعر «الحكمي». ويساهم نمط تعبيره الإلماحي في تحديد نوع المثال الكلاسيكي الذي ينسبه هواة الغناء إلى أنفسهم ـ دون استخدام مصطلحاته قط. وكما يقول مختار أغا:

الغناء الصنعاني قصائد رقيقة وليس من كلام الشارع. إنه كما لو بسطت قطعة قماش واسعة على حديقة، وتصورت ما تحتها: تفاح، وليم، ورمان!

وتعد الفواكه من بين الاستعارات المفضلة عند الشعراء للحديث عن أشكال جسد المرأة... لكن قوة الصورة تستحق الملاحظة: فالحجاب المفروض على الفواكه يفرض مسافة، وتجريدا، وميلا نحو ما هو روحي. ويتم التغني بالحب على طريقة الشعراء العذريين[1]، ثم على الطريقة التي طورها فيما بعد الموشح الأندلسي: عاطفة مستحيلة نحو امرأة بعيدة المنال لأسباب جغرافية أو اجتماعية ـ تحلق في أعالي قلعة مسيجة، ترفض أسرتها أن تزوجها. ويعبر دائما عن هذه المعاناة الغرامية برقة كبيرة، وعلى نحو لا يخلو من الاستمتاع، في رأي محمد عبده غانم (١٩٨٠، ١٣٦). يمنح الشاعر للمرأة في هذه البلاغة الغنائية وضعا رمزيا قويا تماما: وليس لهذا الإتقان الجمالي أي أثر يدفع إلى الموت. ويبقى الشاعر معلقا بالرغبة في هذا الكائن الخيالي مستسلما لنظرته الأولى لدرجة تحوله إلى مرآة بسيطة.

آح يا رداح بالله قفي وشقي قلبي بصارم أعينك
وفتشي قلبي عسى ترقي حين تنظري أين مسكنك
هواك ملّك مقلتيك رقي وفي عيوني زينتك[2]

ومن المهم في هذه الثقافة المشهورة بسيطرة الرجال على النساء،

ومن حسن الحظ أن المؤلفين العرب والمستشرقين لم يصلوا، حتى الوقت الحاضر، حد أن يقيموا من ذلك نظرية عامة (Veil ١٩٧٥).

(١) في العقلية الفروسية، فروسية العرب القدماء (Vadet ١٩٦٨، ٢٧، et sq.).

(٢) شرف الدين، اقتبسه محمد عبده غانم ١٩٨٠، ٢٢٨.

ملاحظة التحول الرمزي الذي تمنحه النظرة: فقلب الرجل هو الذي «انشق» و«انجرح» بفعل المرأة. ويمتدح الشاعر الصبر ومعاناة الحب. ويقدم كل الدلائل التي تستطيع أن تقربه من الحبيبة، وإن زادت من صعوبات نيلها:

وافرش خديدي لك بكل رملة
خدي لأقدامك يقي
(محمد عبده غانم ١٩٨٠، ٢٢٧)

ويتردد دائما موضوع غياب العلاقة الجسدية، في صلته بموضوع النظرة:

ومن عشق باع روحه واستفاد نظرة من الخل هي له كافية
والعشق إن فيه عفاف طبع الجياد وكل من كان رقيق الحاشيه[1]

وغالبا ما لا تذكر المرأة في ذاتها، وقد تذكر بضمير المذكر:

وا سيد أنا لك من الخدام شاملك روحي الغالي[2]

ونجد هنا أوجه شبه بموضوعات الشعراء العذريين الكبار من الجوالين Troubadours والشعراء الغنائيين trouveres الغربيين الذين وصلهم الشعر الأندلسي بالثقافة العربية. ولا شك أن موضوع «الغزال» يتجاوز الحدود الثقافية للعالم العربي. أينبغي لذلك النظر إلى خضوع الشاعر للمرأة باعتباره بنية عامة للرغبة الإنسانية، كما تفترض بعض مقاربات التحليل النفسي؟ وفي المقام الأول، لا يكفي البعد الافلاطوني لفهم «الغزال»، إذ غالبا ما يوصف جسد الجميلة بمفردات جنسية موحية كثيرا ما تستهوي الهواة. صحيح أن الأسلوب التقليدي يجعل هذه الإثارة الجنسية غير مجسدة، لكنها بالنسبة لمن اعتاد قراءة الرموز ليست أقل امتلاء بالإثارة الجنسية الشدية:

أحبة ربا صنعا عجب كيف حالكم وهل عندكم ما حل بالعاشق المضنى



وخلوه يتأمل محاسن جمالكم ويحظى بطيب العيش فيها ويتهنّا
وقصده برشفة من معتق زلالكم فجودوا وقولوا له إذا قد شرب يهنا
وفكوا له الأزرار وحلوا دلالكم وخلوه يلمس جنة الخلد باليمنى
ويقبض زكاة الحب من عين مالكم فمن يلمس النهدين قد فاز واستغنى

---

(١) الفسيل، أقتبسه محمد عبده غانم ١٩٨٠، ٢٧٤.
(٢) العنسي، اقتبسه محمد عبده غانم ١٩٨٠، ٢٥٩.

ولا تحرموا المملوك يرعى خيالكم ولا تمنعوه أثماركم ساعة المجنى[(١)]

تتواصل الرمزية التي تستعين بها الرؤية الحسية: «ساعة المجنى»، مثلا. وعلى عكس نزعات أخرى في الشعر العربي، يبقى الشعر اليمني مطبوعا بروح المجاز المستمد من الشعراء القدماء الذين شبهوا الحبيبة بالحيوانات غير الداجنة أو بقوى الطبيعة: العصافير ذات الريش الملون، أو ذات الأصوات الملحنة (زقزقة العصافير)، والغزال رشيق القوام، والقمر البدر المتألق، أو الهلال الهش، إلخ. وتشف في القصيدة التي اقتبسنا منها هنا، صورة امرأة ـ أرض ولود خصبة ولكن مثيرة للقلق أيضا بطابعها غير المتناهي وبجمالها وإغرائها[(٢)].

يمكن لهذا التجاور بين الحب الافلاطوني ونغمة أكثر حسية أن يثير التشويش لأن القطيعة بينهما تكون أحيانا قوية. فهل تدعو إلى إعادة النظر في تجانس بعض المؤلفات؟ ربما في بعض الحالات. وقد اعتقد البعض أن هذا التناقض، الموجود أيضا عند العذريين الأوربيين، دلالة على وجهين للموقف نفسه الذي يعود في النهاية إلى هروب أمام المرأة[(٣)]. والواقع أن الحسية والروحية تلتقيان، كما في كل بحث جمالي عن المطلق، كمجازين دالين على نقص كبير وجوهري. وهكذا تكون العاطفة «مرضا» يسبق كل معاناة خاصة:

مراض نحن. . . [غناء إبراهيم الماس][(٤)].

وبتأثر الجميلات بهذا التدنيف يصبن الشاعر بالعدوى بأجفانهن الناعسات، أو المريضة:

مـرضـي مـن مـريـضـة الأجـفـان عـلـلانـي بـذكـرهـا عـلـلانـي[(٥)]

---

(١) مجهول، لعله عبد الرحمن الآنسي، أورده محمد عبده غانم ١٩٨٠، ٣١٠.

(٢) في تراث المقيل، يظهر بعض القلق أمام المطلق النسائي، المعروف أنه دون حدود: فقد وصفت المرأة في حكاية نسائية بأنها «بئر بلا قرار».

(٣) بإعطاء الشاعر للمرأة وضعا مطلقا، يحرم نفسه من إمكان حبها ككائن حي، من لحم ودم: وهذا ما قاله د. دو روجمون (١٩٧٢). أيحق لنا عندئذ أن نتحدث عن فساد، و«سرعة انفعال عذري» (Flaud _ Rey ١٩٨٣)؟

(٤) «مراض نحن»، لمجهول، يغنيها إبراهيم الماس.

(٥) «مرضي من مريضة الأجفان»، قصيدة نسبها محمد عبده غانم إلى ابن عربي، ١٩٨٠، ٦١.

وتكتسب هذه الحالة المرضية، التي يحار فيها الأطباء، بعدا متساميا:

جاء الطبيب فقال أحييك[١] قلت له إن الحياه في يدي الواحد الصمد
جس الطبيب يدي جهلا فقلت له إن التألم في قلبي فخل يدي
قال يسقى شعرها بالورد قلت له[٢] لو كان ريق الذي أهوى شفي جسدي
قام الطبيب وقد فاضت مدامعه كأنما كحلت عينيه بالرمد[٣]

وقال شاعر آخر لعشيقته:

أنت أنت الدا وأنت الدواء

وكما في أغاني الحب للشعراء الجوالين (التروبادور) الذي تناوله بالتحليل ب. زومثور (Zumthor. P ١٩٧٢، ٢١٧ J ٢١٨)، يولد الغزال اليمني ولها خاصا. وكما هو الحال عند الشعراء العذريين الغربيين (نفسه، ٢١٥ ـ ٢١٦) يرتبط لفظا «غناء» و«حب» ارتباطا وثيقا، بل إنهما مترادفان من حيث الدلالة: يتوسل الشاعر السقيم وقد أصابه «سقام» الحب بالغناء وآلة العود، والسقيم اسم يطلق على أحد أوتاره، وفي هذه الحالة يمكن لهذا اللفظ أن يعني «سقيم الحب» وعكسه في الوقت نفسه، أي من يصيب العاشق بسقام الحب (انظر فيما بعد). فلن يوجد «طب النفوس» دون مرض الكينونة.

وهكذا لا يعكس الغزال قط الحقيقة الاجتماعية[٤]. ولكن عندئذ كيف

---

(١) «أحييك» صيغة تحية.

(٢) المقصود بالتأكيد المحبوبة.

(٣) قصيدة مجهولة المؤلف، من الشعر «الحكمي»، ويحتمل أنها غير يمنية.

جاء الطبيب فقال احييك قلت له إن الحياه في يدي الواحد الصمد
جس الطبيب يدي جهلا فقلت له إن التألم في قلبي فخل يدي
قال يسقى شعرها بالورد قلت له لو كان ريق الذي أهوى بري جسدي
قام الطبيب وقد فاضت مدامعه كأنما كحلت عينيه بالرمد

اقبس متى شئت نار الشوق من كبدي.

يغنيها قاسم الأخفش، وعبد الله الحمامي، وآخرون.

(٤) يمكن أن نخفف من وقع بعض التفسيرات التبسيطية التي عاني منها الأدب العذري خلال وقت طويل بواسطة النقد التاريخي، مثل القول إنه «يعكس» البنى الاجتماعية: فإذا كان صحيحا أن المرأة المحبوبة كانت دائما من وضع اجتماعي أعلى، فقد وظفت بلاغة الحرمان هذا المعنى بوعي. وبالمثل، يفقد التعارض التقليدي الذي يقيمه العرب، في نظر هذه البنى الغنائية، بين الشعر العذري والشعر الإباحي كثيرا من صلته بالموضوع.

يرتبط بالواقع»؟ فإذا كانت بعض البنى الذهنية دائمة، أو دامت حتى فترة قريبة، فذلك لأن لكل جيل أسبابا خاصة به للمحافظة عليها. ومن حظنا أن نستطيع في مجتمع اليمن المعاصر الاقتراب من هذه المسألة التي غابت في سياق الحياة الغربية في العصور الوسطى. وهكذا نستطيع أن نرى رأي العين كيف يخضع هذا الشعر لتعديل يكيف معناه باستمرار.

وتسمح الرمزية الخاصة في الاستعارات الحيوانية والنباتية بالحفاظ على قدر من الغموض، وبخاصة في فترات التزمت، أو في هذا الوضع الحساس أو ذاك. وإذا نظر إلى المبالغة الأدبية الظاهرة في الاستعارات من زاوية الغناء، فإنها تكتسب طابعا مسرحيا خاصا، ينفتح على الكتابة والجناس، ويترك للسامع حرية واسعة للتأويل[1]. ومن هنا، يمكن أن يغني القصيدة نفسها في الوقت نفسه الصوفيون ومن يتخذون حرية أكبر إزاء القيم مع بعض التحوير في التفسير. ويتم اللجوء بخاصة إلى آلية «الخلط» الذي يعتمد على اقتضاب القصائد المختلفة أو إطالتها وتجميعها وفقا للظروف.

وحتى وفقا لمصطلحات هواة الشعر، يجب النظر إلى «الغزال» باعتباره أكثر من نوع شعري: إنه حالة ذهنية تستطيع أن تحتفي بحب النبي محمد ﷺ وبالحب بين الرجل والمرأة، أو بالصداقة، أو بالقات، أو بالشمس، أو بالعسل! ويستعمل «البدر» استعارة للإشارة إلى الذكر والأنثى على السواء. وما أن تتصل جميع هذه الأغراض فيما بينها حتى يظهر خطر حقيقي: فتأويل المستمع حر في إضافة الافتتان أو السكر أو الرغبة والقدرة على الإغواء... من خلال كفاءته في اللعب على مستويات عديدة:

(١) وبالمثل في هذه الألعاب الفاحشة، التي يتميز بها المقيل حيث ينتهي كل شيء ليعني موضوعا غائبا للرغبة الجنسية: ويعد التوق لبلوغ المعنى الخفي في اللغة نقطة مشتركة بين الغزل العذري والصوفية والمرح.

الغناء الصنعاني

نستطيع الافتراض، بالنظر إلى غنى تراث الشعر «الحميني» الذي ولد قبل خمسة أو ستة قرون، أن ما يسمى اليوم «الغناء الصنعاني» يعود إلى تلك الفترة. لكن الشعر واحد من مصادرنا القليلة للمعلومات عن هذا الموضوع، لقلة النصوص التاريخية وعدم وجود أي مقال نظري.

كما أن تسمية «الغناء الصنعاني» تثير بعض المشاكل. فلم تشهد منطقة صنعاء الشعر «الحميني» إلا منذ نهاية القرن السادس عشر. إذ لم تكن مدينة صنعاء قد اكتسبت في تلك الفترة الأهمية السياسية التي أصبح لها بين الاحتلالين العثمانيين (من القرن السابع عشر إلى القرن الثامن عشر). وهكذا وجدت هذه التسمية إلتى تطلق على مجموعة من أغان ذات أصول أقدم وذات تنوع أكبر مما بدا في أول الأمر. كما أن العديد من الفنانين في مطلع القرن العشرين قد هاجروا إلى عدن حيث أوجدوا مدرستهم الخاصة بهم. وكانت المناقشات فيما بينهم متحمسة: حيث كان أهل صنعاء يدافعون عن فكرة أن مدينتهم أصل هذا اللون الفني، وأنها تحافظ على تراثه الأصفى. لكنهم لا يستطيعون إنكار إسهام الفنانين الذين ليسوا من صنعاء، مثل علي أبو بكر باشراحيل (توفي سنة ١٩٥٣)، وصالح العنتري (توفي سنة ١٩٦٥) (Lambert ١٩٩٣).

ويبقى ذكر الموسيقيين محصورا في الزمن على نحو لافت للنظر. ومن العدل تماما محافظة التراث الشفوي على أسماء بعض الموسيقيين منذ بداية القرن العشرين. وبالمثل يتميز الغناء الصنعاني بتجريبية مدهشة بالنسبة للون فني رقيق كهذا. ولعلها لم تكن دائما كذلك. إذ نعرف أن كتابين مفقودين اليوم ألفا في العصر الرسولي حول بعض الألحان (الحبشي، بدون تاريخ، ٥٠٣). وفي تلك الفترة كانت تصنع في سوق تعز خمسة أصناف مختلفة من آلة العود «الرباب» (آلة اختفت فيما بعد). وكذلك أشكال مختلفة من الطبول

والدفوف[١]. وبانتقال هذا اللون الفني من البلاط الرسولي الباذخ إلى بلاط أئمة الزيدية المتقشف، مر بتغييرات مهمة. فتحول من نشاط عام يشجعه المتصوفة الشعبيون إلى فن نخبوي وسري، وخاضع لرقابة رجال الدين المتزايدة.

ويطرح لفظ «غناء» أيضا مشكلة شائكة: فهو يشمل في الواقع، كما في التراث العربي كله (شيلواه ١٩٩١)، الغناء، والرقص، وموسيقى الآلات في الوقت نفسه، على نحو متناقض غالبا ما يجعله يؤكد دور موسيقى الآلات في مقابل موسيقى الصوت البحت.

وهذا التاريخ المضطرب وقليل التوثيق يدع الباحث مكبلا أمام الحالة الحاضرة لهذا اللون الفني: فمن الصعب وصل الأشكال المعاصرة التي تفتقد في الغالب إلى مفردات نظرية، بماض مجيد، دون شك، ولكنه مجهول في أساسه. ولذلك يبقى الوصف التطبيقي وسيلة جوهرية في دراسته. وسنلخص هنا خطوطه العريضة فقط.
ويمكن تفسير لون «الغناء الصنعاني» بطريقتين: في شكل وصلة غنائية راقصة (قومة)، حيث تؤدي مصاحبة الآلة الموسيقية دورا مهما، أو بطريقة صوتية بحتة وفقا لأسلوب «التوشيح» أو «التثليث» (وعندها لا يعود يسمى غناء). وسنتناول هنا شكل الغناء الصوتي بمرافقة الآلة الموسيقية، وهو الأكثر شيوعا، لنعود فيما بعد بإيجاز لتناول «التثليث» في الفصل الخامس. وسيوفر البدء بالملامح المتصلة بموسيقى الآلات، الألفاظ الضرورية للوصف، أي المفردات أو القاموس.

١

الآلات

يستعمل المغني في هذا الفن الفردي آلة عود ذات مقبض قصير أنتج أقدمها، وهو الذي تميزت به اليمن، أسلوب عزف شديد الخصوصية.

آلة العود ذات المقبض القصير والقرع على آلة إيقاع

كانت آلة العود المعروفة في الشرق الأوسط قليلة الاستخدام في اليمن حتى مطلع القرن العشرين. وقد أدخل استخدامها بكثرة في عدن خلال ثلاثينات القرن العشرين. أما فيما سبق، فقد كان المعتاد استخدام آلة عود مصنوعة محليا

(١) معلوما مستمدة من مخطوطة غير مطبوعة وفرها لي المؤرخ اليمني محمد عبد الرحيم جازم.

تسمى «طرب» أو «طربي» وهي تصغير لـ«طرب» (صورة توضيحية رقم١٠).



صورة رقم: ١٠
[المغني العازف الكبير قاسم الأخفش (توفي سنة ١٩٧١) يعزف على «الطرب»]

ويبدو أنه لم يوجد تراث احتراف صناعة العناصر المتصلة بالآلات منذ الفترة الرسولية، ولعل ذلك يعود إلى التشدد الديني. فقد كان النجارون أو الموسيقيون أنفسهم هم الذين يصنعون آلة «الطرب». ومع ذلك فإن وجود بعض الأنواع ذات الجودة العالية، من حيث العمل ومن حيث النغم، يدعو للاعتقاد بأن الصناع كانوا ينقلون مهارتهم سرا، ربما في المناطق المجاورة الأقل تزمتا، مثل الحجاز في القرن التاسع عشر (Farmer ١٩٢٩، ٧١ ـ ٧٧). وانتشر هذا العود من عدن، حيث كان يعرف باسم «القنبوس» إلى مدغشقر، وجزر القمر، واندنوسيا (Poché ١٩٨٤). ولم

يعد يعزف على هذه الآلة في صنعاء سوى حوالي عشرة أشخاص. تحفر آلة «الطرب» في جذع من خشب المشمش (البرقوق) أو الطنب المحليين (واسمها اللاتيني Hohenstein - Hubaishi et Muller. Br. Cordia abyssinica R ١٩٨٤ : ١٩٣)، ويغطى جزئيا بلوحة تناغم تندمج (تختلط؟) مع الملمس، وفي جزء آخر بجلد غنمة مما يعطيه نغما أكثر عضوية وغنى في التناغم من صوت عود الشرق الأوسط. ويجعله حجمه الصغير آلة مثالية لعزف الموسيقى خلال فترات المنع[١]. كما يسمح أيضا بالعزف والرقص معا.

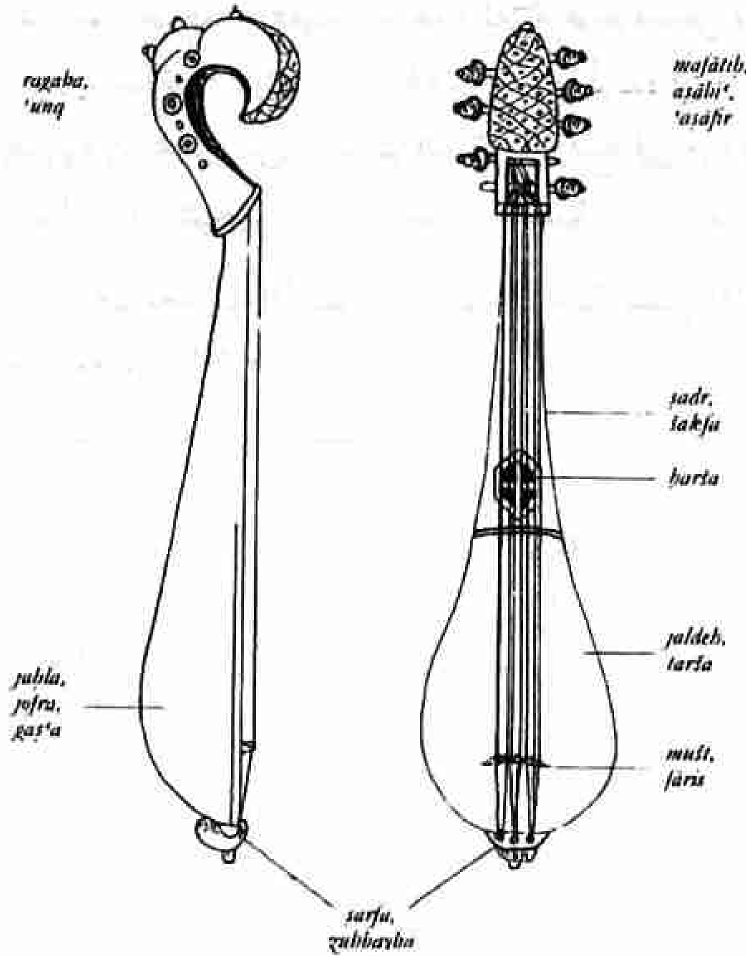
وللأجزاء المختلفة من آلة الطرب تسميات متنوعة لجميعها دلالات تشبّهها بجسد الإنسان. ويعطي الجدول التالي فكرة عن الأسماء المستعملة اليوم في صنعاء، حسب مشاهداتي الشخصية ومشاهدات بوشيه(Poché ١٩٨٤، ١٦٨)، وتلك التي كانت مستعملة في الحجاز في القرن التاسع عشر حسب ما رواه Farmer. G. H[٢]:

	صنعاء	الحجاز
	الزمن ١٩٧٠ـ١٩٨٠	القرن التاسع عشر
الأوتاد	مفاتيح أصابع	عصافير
وتد ومقبض	رقبة	عنق
لوحه	مقبض صدر	شقفة
العلبة	جفرة (بطن)	قصعة
	جهله (ثقب)	
الجلد	جلدة	
	أو ترشه (كلمة غير معروفة الأصل)	
مشط	مشط	فارس
نقطة الربط[٣]	صرفة(معنى غير معروف)	زبيبة (تصغير عضو الذكورة)

(١) يحكى أن قاسم الأخفش كان يملك آلة موسيقية تنطوي وكانت مفصلة توصل بين جزأيها. ولم أجد لها أثر، ويبدو من الصعب تحقيق ذلك من الناحية التقنية. ولا يظهر ذلك في الصورة رقم ١٠ التي تظهره وهو يعزف «الطرب».

(٢) وفقا لوصف «القنبوس» المشابه، الذي يوجد في متحف ريكس ميوزيام Rijksmuseum ،أمستردام، في مجموعة Hurgronje (Farmer ١٩٢٩، ٧١ ـ ٧٧)

(٣) على عكس العود الشرقي، المشط قابل للتغيير. والأوتار مثبتة إلى طرف الصندوق.



شكل رقم ١ : عود اليمن: «الطرب» أو «القنبوس»

انظر الصورة رقم١ وهنا صورة عود اليمن «الطرب، أو القنبوس)

توضح هذه التسميات تماثل الآلة الموسيقية مع جسد الإنسان الذكر، الذي يبدو أنه جسد طفل ـ له «ذكر». وبهذا المعنى ينبغي ملاحظة أن الأسطورة الأصلية عن آلة العود العربي، والتي حصل بوشيه على رواية مشابهة لها في اليمن (سنة ١٩٨٤)، تعطي إشارة دقيقة إلى تشبيه بجسد الإنسان. تقول تلك الرواية:

إن أول من صنع آلة العود هو لامك، وهو شخصية عاشت قبل الطوفان[١]، وقتل ابنه في ظروف غامضة. فظل يبكي ابنه القتيل الذي علقت جثته إلى شجرة. وعندما سمع صوت الريح تهب وتتخلل أحشاء الولد الميت خطرت له فكرة أن يشد تلك الأحشاء ويصنع منها أوتارا، ثم يجعل من الحوض لوحة تناغم، ومن عظم الذراع مقبضا، ومن الأصابع مفاتيح (عن المسعودي: Poché ١٩٨٤، ٧٠).

(١) وفقا للإنجيل (سفر التكوين، ٤، ١٩ ـ ٢١)، لامك هو أب يوبال، الذي هو بدوره «أب جميع أولئك الذين يعزفون القيثارة والشبابة» (الترجمة المسكونية للإنجيل ١٩٧٨).

وعدد أوتار عود صنعاء التقليدي سبعة: ثلاثة صفوف من وترين من الأمعاء الغليظة، ووتر فردي معدني؛ وينظر إليها باعتبارها معا أربعة أوتار. ويكون ائتلافها التقليدي من الصوت الخفيض إلى الصوت المرتفع (وضع في مواجهة العازف):

دو١ : الجرّة، اليتيم[1] ري: الرخيم صول: الأوسط دو: الحازق

ولكي يتم عزف نغمات السلم الأساسي، يجب لمس الأوتار على النحو التالي (وضع في مواجهة العازف):

الوتر	لمس بالخنصر	بالبنصر	بالسبابة	فارغ
اليتيم				دو١
الرخيم		فا١	مي ١/٤ ١	ري١
الأوسط		سي٤/١ ٢	لا٢	صول ٢
الحازق	فا٢	مي ٤/١ ٢	ري٢	دو٢

وتعطي أسماء الأوتار مؤشرات عن العزف نفسه. إذ تستعمل أغلب الألحان صول٢ كقرار، متطابقا مع ارتفاع الوتر الأوسط[2]، المعروف باسم «لسان» الآلة (Poché ١٩٨٤).

لكن الجزء الأكبر من كل لحن يميل لأن يعزف على وتر دو٢ «الحازق»، وهي تسمية تضيف لها رواية أخرى تسمية «السقيم»، أي المريض أو الذي يجلب سقام الحب. وتربط هذه الرمزية بين دنف الحب وشدة الوتر. ويبدو أنها تعطي للصوت المرتفع امتيازا تعبيريا. ويعكس الرخيم بدوره الرقة والحنان.

وكان ثمن تبني آلة عود الشرق الأوسط التخلي عن بعض التوافقات التي مع ذلك لم تؤد إلى تغيير تام في الأسلوب والممارسة. وتضيف آلة العود المصري وترا خامسا يسمح بنغم رتيب على صول١ بدلا من دو١. ويسمى «الخامس»[3]. ويضيف بعض الموسيقيين، لكي يغنوا بأقصى صوت مرتفع، ليس وترا منخفضا

---

(١) ليست الارتفاعات مطلقة، لكنها متراكبة حسب بنية العود العربي. ويتوافق ترقيم المجموعات الثمانية مع الاتفاقات التي استخدمها بارون أرلنجر (١٩٤٩) وأعاد أخذها سي. بوشيه (١٩٨٤ة ١٦٨).

(٢) يعد هذا الوتر متوسطا بالنسبة للأوتار الأخرى غير المعدنية.

(٣) وبالنتيجة، يعاد دوزنة «اليتيم» إلى أربعة، مثل الأوتار السابقة، أي «لا١». ويسمى عندئذ «الرابع»، وتبقى الأسماء الأخرى مستخدمة.

كما في الشرق الأوسط، بل وترا مرتفعا ومدوزنا على الرابع (صول٢).



كان المغني في الماضي، بسبب عدم وجود آلة عزف، يرافق غناءه بآلة قرع، بالضرب على صحن من النحاس يسمى «صحن ميمي»[(١)] يمسكه في توازن أفقي بين إبهاميه، عازفا بأصابعه الأخرى، كما يشاهد في الصورة رقم١١، وتوشك هذه الطريقة شديدة الخصوصية من العزف على الانقراض.



صورة رقم: ١١ [عازف الصحن محمد اسماعيل الخميسي

يلاحظ ان الآلة في هذه الحالة شديدة البساطة، وهي آلة يفخر الموسيقيون بها ويحبون التوكيد على أنه عند الضرورة يستطيعون صناعة آلة قرع وقتية من علب التنك.

(١) يعد «الصحن» صنج مستورد من آسيا الجنوبية الشرقية. وكان في الماضي يصنع في اليمن، باستخدام خليط من معادن مختلفة يسود فيها النحاس.

وعلى العموم، ليس لآلات القرع أهمية كبيرة بجانب العود الذي يكفي بمفرده لكي يعزف عليه عازف منفرد يعتمد أسلوبه الموقع على عزف قوي باليد اليمنى.

آليات العزف على الآلات

يتطلب التراث من العازف أن «يجعل العود ينطق» (يخليه يتكلم، كما يقولون). ويتوصل إلى ذلك بفضل آليات عزف باليد اليمنى مصنفة كما ينبغي. ولا يجمع الموسيقيون على أسمائها، لكننا نستطيع استخلاص العناصر التالية:

١ - يتم في المستوى الأول عزف اللحن الأساسي ويسمى «قاعدة»، في بساطته، بفرز المقامات الرئيسية واحدة فواحدة، ومن هنا تسمى «فرد» أو «تفريق» أو «تفريد» (الشكل رقم٢ - أ)[١].

٢ - وتوجد طريقة ثانية تنتمي إلى طريقة «الفرد» بعزف اللحن مع أداء جميع أزمان الدور، بواسطة ضربات بالريشة نحو الأسفل (وأرمز لها بالرمز ٧). وبوضع جميع المدد الزمنية على المستوى نفسه ينتج عن هذه الآلية إخفاء المدد الزمنية القوية، وبهذا يجري منع التعرف على الدور، وهي هنا ١١ زمنا (النص الموسيقي رقم٢ - ب).

شكل رقم: ٢ [تكنيك العزف باليد اليمنى]

(١) «يا رب يا مسبل علينا الغمام»، قصيدة للمفتي، من القرن التاسع عشر.

وتوجد على الأقل طريقتان مقابلتان لهاتين الطريقتين اللتين لا تستخدمان إلا وترا واحدا، ويطلق على تلك الطريقتين بشكل عام «خلط»، وتستخدمان عددا من الأوتار في الوقت نفسه.

٣ ـ تسمى الطريقة المألوفة أكثر من غيرها اليوم «سلس»، وهي كلمة تصف أسلوبا خاصا في نقر (قرص) الوترين الرئيسيين في الوقت نفسه تقريبا، وهما «الأوسط» و«الحازق». ويتم عزف الخط اللحني أساسا على الوتر الأوسط، مدعوما بدوسة سريعة وكثيفة على الوتر «الحازق» فارغا مما ينتج نغمات من نوع (دو٢) تملأ فجوة بين النغمات الرئيسية (الشكل ٢ ـ ج). ففي القطعة المكتوبة هنا تشير قصبات الريشة المتجهة نحو الأعلى إلى «السلس» معزوفا على «الحازق»، وتشير تلك الموجهة نحو الأسفل إلى الخط اللحني. وفي بعض الحالات، يلتقي الخطان بوجود نغمة (دو٢) داخل اللحن، مثلا، زمن أخير من وزن الإيقاع الأخير. وعلى العكس حين ينبغي عزف نغم (دو٢) من «السلس» مع نغم من اللحن الأساسي، يمكن أن تقوم لمسة اليد اليسرى (G) مقام اليد اليمنى بإيجاد اتصال يسمح بتحرير اليد اليمنى لتؤدي «السلس» (الزمن السابع من الوزن الأول للإيقاع، والزمن الثاني والزمن الثالث من الميزان الثاني). وحينا يؤدي هذا النغم المرتفع الذي يتكرر بإصرار إلى إبراز تعرجات اللحن الأساسي، وحينا على العكس يجعلها تأتي ضمن هالة صوتية منتظمة تتميز عنها إلى هذا الحد أو ذاك. وينبني هذا التنوع في الإدراك على ثنائية المستوى اللحني والمستوى النغمي. وتوفر سرعة القرار والجواب انطباع الحماسة، وتدفقا صاخبا يتناقض مع الانتظام، والتجريد، وعلى الأصح تقشف الـ«فرد». ونادرا ما يتطابق «السلس» مع قوة اللحن، وهو ما يوفر شعورا بعدم الاستقرار الأسلوبي (هنا ثنائية الـ«دو٢» ـ «صول ٢»).

٤ ـ «الضفارة» طريقة توظف بصورة رئيسية الوتر الأوسط، ويتم في الوقت نفسه قرص الوتر «الرخيم» بضربة من الريشة نحو الأسفل (وأرمز لها هنا بـ٧) بصورة عامة في كل ضربة قوية من ضروب الإيقاع، فينتج توافق رباعي أو خماسي يضيف تناغما عند كل نغمة تصاحبها.

في القطعة المكتوبة هنا (في الشكل ٢ ـ د) تظهر «الضفارة» (وكذلك نغمة عرضية على «صول١»). وحين يخرج الوتر الأوسط بملمحه الطبيعي الخط اللحني جاعلا من الصعب نقر الوتر «الرخيم»، يتم عزف الوتر التالي:

في الزمنين العاشر والحادي عشر من الميزان الثاني، وتصاحب النغمة (فا١) السوداء (على النص الموسيقي المكتوب) بنقر الوتر الرابع فارغا، (لا١) (على عود له خمسة أوتار). ومن المعتاد أن تصاحب «الضفارة» بارتعاش صوتي تعزفه اليد اليمنى يرمز له هنا بأسنان ثنائية تزيد النغمة صدى إضافيا، وبخاصة تقويتها بـ (صول٢) (على ارتعاش صوتي: انظر الطريقة التالية). وفي الوقت نفسه تزيد تقوية العديد من هذه النغمات.

٥ ـ «الترييش» (حرفيا استخدام كثيف وشديد للريشة) أو الارتعاش الصوتي: ويستند إلى تعاقب سريع لضربة من الريشة نحو الأسفل وضربة نحو الأعلى (وأرمز لها هنا بـ ٨)، مبدئيا على المقام نفسه. وتعزف في سياقات متنوعة على نحو متقطع، كما رأينا في طريقة «الضفارة»، او على نحو متواصل كما في طريقة عزف آلة المندولينة في الغرب، وبخاصة في أسلوب «المطوّل» [٧].

وفي الواقع، يتم العزف كثيرا بتعاقب هذه الطرق لإدخال تنويعات نغمية معبّرة (ونادرا ما تحضر بطريقة مميزة على هذا النحو). وتحتاج إلى يد يمنى قوية، وقوة ملحوظة تؤدي في الوقت نفسه دورا في التزيين النغمي ودورا إيقاعيا، وهو ما يرتبط بوضوح بواقع عدم وجود عازفي آلات إيقاع لدعم العازف المنفرد.

وتستخدم اليد اليسرى أيضا طريقة متطورة، وبخاصة للعزف على «الطربي»: إذ تلتحم القبضة بمشد التناغم وتكون الأوتار متباعدة عنه بعض الشيء، فتستطيع اليد اليسرى وحدها أن تنتج صوتا قويا دون نقر الوتر باليد اليمنى. ويستعمل الموسيقيون كثيرا هذه الطريقة للتزيين بالتعاقب مع عزف نغمات أخرى أو مع النغمات نفسها في الوقت ذاته، لخلق تأثيرات نغمية رقيقة (انظر الشكل رقم٢ ـ ج، والشكل رقم٤، وبخاصة السطور ٢، ٦، ٧، ١٢، ويرمز لليد اليسرى بالحرف G في النص الموسيقي).

٢

صوت الإنسان

ليس من السهل وصف الصوت الإنساني في الغناء الصنعاني، لافتقادنا تماما إلى مراجع موضوعية وذاتية بالقدر نفسه. ويعد صوت الإنسان في نظرية

الوجود الإسلامية هبة من الله، وبالتالي فهو في مرتبة أعلى من الموسيقى، وبخاصة موسيقى العود، من حيث هذا العود آلة بسيطة يصنعها الإنسان (الفارابي، نقلا عن شيلواه، ١٩٩١، ٨٦). ومع ذلك إذا كان هذا الاعتقاد شائعا في صنعاء، فغالبا ما تكون الحقيقة بعيدة عن المثال. فمع أن صوت الإنسان يقع في مركز جماليات الغناء، يجري التفكير بالآلة أكثر مما يحدث بالنسبة لتعبيرات هذا الصوت الواقعية. إذ تبقى هذه الآلة مرجعا ماديا أكثر ثباتا. وتستحق علاقات الآلة بصوت الإنسان مزيدا من التفصيل لاحقا.

إلا أن طبقات صوت كل مغن، من حيث اختلافها من مغن إلى آخر، لا تخضع لأي تعرّف خاص[١]. وإذا أمكن ملاحظة شيء من التفضيل الجمالي للصوت المرتفع، فليس ذلك إلا من خلال الاستنتاج من الجوانب المتصلة بالآلات الموصوفة آنفا وليس بطريقة ذاتية. ويتجنب المغنون، على خلاف التراث العربي في الشرق الأوسط، بلوغ الصوت ذروته، والقفزات الثمانية. ويميلون من خلال تصاعد الصوت المرتفع إلى الضغط على مستوى الصدر بدلا من المرور إلى الطبقات الأعلى. ويبقى رفع الصوت (l'ambitus) محدودا نسبيا: إذ يقتصر على ثمان نغمات ونصف، مثله مثل أية آلة تقليدية. ولعله قد تضخم باستخدام عود الشرق الأوسط ذي الأوتار الخمسة، والذي يبلغ بسهولة الثمانية المزدوجة (deux octaves). ويسهل التشابك، لكن الإمكانات في هذا المجال لم تستغل بعد بكاملها.

وغالبا ما تكون أصوات المغنين القديمين مبحوحة بعض الشيء ومرتعشة، إلا أن من الصعب معرفة ما إذا كان هذا ناتجا عن خصائص صوت كل مغن وسنه، أم عن رداءة التسجيل. وعلى العموم، تدل أصوات المغنين المحدثين على قلة مهارة بالقياس إلى أصوات النشادين. فهل يعود ذلك إلى تعرض التراث للإفقار؟ أم إلى صعوبة التوليف بين صوت المغني وصوت الآلة؟ أم إلى انحطاط اللون الفني المحفوظ، أم إلى تدهور النوعية الفنية والأخلاقية لبعض الموسيقيين؟ فمن المحتمل أن لجميع هذه العناصر أدوارا ما تزال في حاجة إلى تحديد نسبتها.

---

(١) كما أن من الصعب تحديد الارتفاع المطلق بدقة، بالنظر إلى النوعية المتنوعة للتسجيلات.

إلا أن أصوات المغنين اليوم تتعرض لتحول سريع بتأثير جاذبية المغنين المصريين والغربيين، وهو تحول في اتجاه تعميم الصوت العالي (voix de tête).

٣

الأشكال الموسيقية

تعد الأدوار الإيقاعية والبنى اللحنية العناصر التي أولتها النظرية التراثية أكثر اهتمامها، بخلاف الطريقة التي تكتب بها المقطوعات الموسيقية والتي لم يعط لها أية مصطلحات خاصة. ومن وجهتي النظر السالفتين ينبغي دراسة اللون الفني الذي نتناوله.

أدوار الإيقاع

يعرف كل لحن قبل كل شيء بصيغته الإيقاعية، أي بدور إيقاعه. ويفسر وجود ألفاظ تطلق على هذه الأدوار الإيقاعية، دون شك، بضرورة تحديد بنية لوصلة الرقص (القومة). ويستند وصفها جزئيا إلى مقطوعات تعزف على «الصحن الميمي»، وهو الصحن النحاسي الذي يرافق الغناء بمفرده، ويسمح بأن نميز بوضوح القرار ورنين الجواب. ومن المؤسف أن ما سجل من هذه الآلة قليل، وما تزال المعلومات جزئية. وسنكملها باستيحاء «اللازمة»، وهي فكرة موسيقية قصيرة، لحنية إيقاعية، تعزف على العود وتقوم على مخطط إيقاعي واضح.

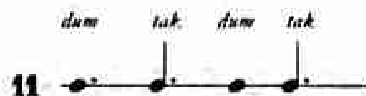
ويتم التدريب على نحو تطبيقي: إذ تنقل أدوار الإيقاع في الواقع عن طريق عدد محدود من الضربات التي تتطابق مع الأزمنة القوية لكنها لا تخضع لأي ترقيم. وتقسم هذه الضروب إلى ضروب صامتة وأخرى صائتة، تشبّه للتسهيل في موسيقى الشرق الأوسط، بالتعارض بين دم/ تك. وتضرب على الصحن باليد اليمنى دائما تقريبا، ولا تؤدي اليد اليسرى إلا وظيفة التزيين (أو الحلية). وينتج التقابل بين الصمت/ الصوت عن ضربات اليد اليمنى على معدن الصحن، إما بأنمل الأصابع، وإما بالظفر. وسنذكر انطلاقا من هذه الملاحظة الأولية عدد الضروب في كل دور (معبرا عنها بذات السن) التي تحدد الضروب الأساسية (الشكل رقم٣)[١].

---

(١) لأن التراث يجهل طريقة ترقيم الضروب، فإن هذا الترقيم يبقى تقليديا نسبيا، فما نسميه في العادة «وقتا» يقوم في الغالب مقام تملية زخرفية، أكثر من كونها وزنا مطلقا (كما في تقنية فرد). أما درجة سرعة الغناء فإنها فقط استهلالية (تعود إلى سن الآلة)، لأنها تتنوع عموما من قطعة إلى أخرى، من موسيقي إلى آخر، بالأحرى من أداء إلى آخر.

A. DAS'A à 11 temps

♪ = 180



B. DAS'A à 7 temps

♪ = 200 à 260



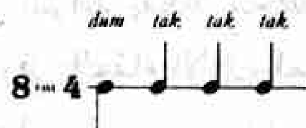
C. WASTA

♪ = 280



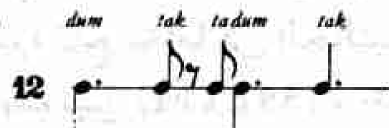
D. WASṬĀ MUṬAWWALA

♪ = 200 à 240



E. WASṬĀ KAWKABĀNIYYA

♪ = 260



♪ = 220 à 260





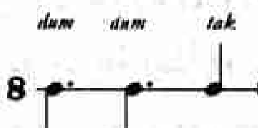
F. variante intermédiaire de la WASṬĀ

♪ = 220 à 280



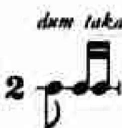
G. SĀRI'

♪ = 360 à 400



H. DĀRIJ ou SAJ'

♪ = 300 à 360



I. FARTAŠ TURKI

♪ = 140 à 180



شكل رقم: ٣ [دورات الإيقاع]

ـ دور «الدسعة» (وهي كلمة من اللهجة وتعني الخطوة بالعربية الفصحى)، أو أيضا «الدرجة» بسكون الراء، وهما كلمتان يطلقان دون تمييز على دوري إيقاع متقاربين:

أحدهما من ضروب أربع رئيسية تتكون من أحد عشر زمنا (٣ + ٣ + ٢ + ٣) (الصورة ٣، أ). وتوجد توضيحات عملية لها في الشكلين رقم٢ ورقم٦. وعلى هذا الدور تنويعات [٥] يتم فيها عكس ترتيب الضروب والرنات: إذ يحدث أن تركز الضربات الأقوى على الـ«تك» وليس على الـ«دم» كما قد يتوقع.

والدور الآخر من ثلاثة ضروب، وتتكون من سبعة أزمان (٢ + ٢ + ٣) (الشكل ٣، ب).

لما ذا لا يوجد في التراث لفظان مختلفان للتمييز بين هذين الدورين؟ إن بينهما بلا شك تماثلا، وفي المقام الأول العدد الفردي لأزمانهما. ويحتمل أن حدس الموسيقيين العملي يقرب بينهما من حيث أن العلاقة بين الضروب الطويلة والضروب القصيرة تقع تماما في الحالتين عند ٣:٢، وفقا لمنطق التلوين غير المنتظم بلونين (Cler ١٩٩٤، ١٨٣)، والذي اعتاد دارسو الموسيقى أن يسمّوه «أكساك». ومع ذلك يبقى هذان الدوران من الناحية العملية متميزين الواحد عن الآخر، على الأقل في الأغنية نفسها؛ وإذا أخطأ موسيقي شاب، يقال له ببساطة «لا. ليس هذا، بل الآخر».

ـ دور «الوسطى»، ومن المعتاد أن يتكون من ثلاثة ضروب تحدد بثمانية أزمان (٣ + ٣ + ٢) (الشكل ٣ ـ ج) [٥]، ولهذا الدور الأكثر شيوعا في اليمن تنويعات أخرى كثيرة: تنويع ذو سرعة أبطأ «وسطى مطوّلة» ويتكون أيضا من ثمانية أزمان، لكنها مقسمة على أربعة ضروب موزعة على نحو ثنائي (٢ + ٢ + ٢ + ٢) (الشكل ٣ ـ د). وتسمح بساطته وانتظامه أيضا باعتباره أربعة أزمان.

تنويع يسمى «وسطى كوكبانية» (نسبة إلى كوكبان)، [٨] ويتكون من خمسة ضروب تحدد اثني عشر زمنا (٣ + ٢ + ١ + ٣ + ٣) (الشكل ٣ ـ هـ، انظر فيما بعد أيضا الشكل ٤) [٩]. وينتج في الواقع عن توزيع داخلي مختلف: حيث توزع هنا الأزمان الأربعة الخاصة بـ«المطولة» إلى مجموعات أربع، كل منها ثلاثة أزمان. وينتج عند التوكيد على السن الأخير في المجموعة الثانية من الثلاثية النغمية تأخير النبر (الشكل ٣ ـ هـ ٢).

ويوجد تنويع ثالث (الشكل ٣ ـ و) ليس له تسمية خاصة حتى يعد خطوة

وسيطة بين التنويعين السابقين (٣ ـ د و٣ ـ هـ): ونجد فيه نفس التأخير في النبر الذي يوجد في «الكوكبانية»، لكن الإحساس الثلاثي يبقى مصادفة ظرفية في المجموعة الثانية من الثلاثيات، في حين ينظر إلى بقية الدور باعتباره ثنائية. وتنتج هذه الواقعة عن إضافة سن (croche) ثنائية بوضوح بعد الـ«دم» الثانية من الكوكبانية (الشكل ٣) [١٠]. يمكن، إذا، اعتبار هذا التنويع، دون فارق، وسطى مطولة مزودة بنبر ثلاثي، أو كوكبانية متضمنة داخل إطار ثنائي[١].

وهكذا تتشابك في الأشكال المختلفة من الوسطى وتتداخل خلايا ثنائية وثلاثية.

ـ دور «السارع» ويتبع المخطط الإيقاعي الذي تتبعه الوسطى العادية (٣ + ٣ + ٢)، ولكنه أسرع، وبالتالي أقل قابلية للتوزيع [٥] ـ ليس له العدد نفسه من التنويعات (الشكل ٣ ـ ز). ويعرّفه الموسيقيون بأنه «الوسطى نفسها ولكنه أسرع منها مرتين». ونلاحظ في الواقع أنه أسرع من الوسطى مرة ونصف تقريبا.

ـ وأخيرا يوجد دور ثنائي شديد البساطة يتكون من وحدتين (الشكل ٣ ـ ج)، وهو على عكس ما قد يظن، يؤدي وظيفة دعم مقطوعات كثيرة المواويل [٧] و[١٤] (انظر فيما بعد الشكل ٩ ـ ص). ويعرّف الموسيقيون هذا الدور على نحو غير دقيق: فبعضهم يسميه «دارج» وآخرون يسمونه «سجع».

أشكال أخرى:

يوجد عدد معين من أشكال أخرى، نادرا ما تستخدم اليوم، وارتباطها ضعيف بوجود دور إيقاع:

الـ«الفرتاش» (البحث)، وهو مقطوعة من موسيقى آلة تتنوع من مقدمة التقاسيم الحرة إلى أشكال أكثر وزنا، تفسر إلى هذا الحد أو ذاك، وعلى نحو حر (أو تقتفي أثر) اللحن الذي سيتلو حينما يحل «الاندماج» (على سبيل المثال الشكل٤، السطران ١ ـ ٢). وفي بعض الحالات، تكون مقطوعات موسيقى آلات بحتة ـ وهي حالة فريدة في الموسيقى اليمنية ـ ربما كان أصل إيقاعها الثنائي مرشات عسكرية تركية، ومن هنا جاء اسمها «فرتاش تركي» (الشكل ٣، ١) [٦]. ويوجد «فرتاش» آخر يسمى «جمع» ليس له في الواقع شكل خاص به، ولكنه

(١) بالنظر إلى غياب نسخة على «الصحن»، تستند الكتابة على اللازمة المعزوفة على العود في القطعة المكتوبة في الشكل ٧ (نهاية السطر الخامس).

بالأحرى طريقة تهدف لأن تسبق العزف على الآلة لألحان عديدة من اللون الفني الموروث، بالمرور من لحن إلى آخر دون فاصل بينهما، كما لو كان العزف «يبحث» عن الإلهام. ويمكن الظن أنها الشكل الأقدم في «الفرتاش».

وأخيرا «الموال» أو أيضا «المطوّل» وهو غناء «مطول»، ويعد الشكل الأرق في الأسلوب الصنعاني. إنه شكل بصوت الإنسان مع موسيقى آلة تتعاقب فيه أجزاء من الإيقاع الحر مع أجزاء موزونة (حسب الأدوار التي سبق شرحها). وتتسم أجزاء الإيقاع الحر بالاستخدام المستمر لـ«التربيش» (انظر ما سبق)، وهو ما يعطيها كثافة شعورية كبيرة [٧].

الوحدة اللحنية (المعنى):

يتضمن لون الغناء الصنعاني حوالي مأتي لحن تسمى «معاني». وتعني في اللغة العربية «الدلالة اللغوية». ولا يوجد تفسير واضح لهذا المرور من المعنى اللغوي إلى «اللحن»؛ ويمكن الظن أن من المحتمل أن ذلك حدث بفعل اكتساب مضامين شعورية عن طريق بعض الأنغام أو بعض الأساليب. ويمكن استنتاج ذلك من الترتيل القرآني في مصر حيث تطلق عبارة «تصوير المعنى» على بعض «الألوان التقليدية» مثل الفرح، أو الأمل، أو الحزن، من حيث ربطها على نحو دقيق إلى هذا الحد أو ذاك بأسلوب أو آخر (Nelson ١٩٨٥، ٦٤ J ٦٥). ولعل لفظ «معنى» اكتسب دلالة موسيقية على إثر تسرب مجازي.

ويختلف لفظ «معنى» عن لفظ «لحن» الذي عادة ما يعني في اللغة العربية اللحن المعروف، من حيث أن المعنى يتضمن خصوصية محلية من حيث الشكل. فهو يتضمن التمازج الحيوي بين ثلاثة من عناصر البناء، هي:

ـ «القاعدة» والتي تعني وحدة البناء أو القياس أو أساسها. إنها حدود أو نطاق اللحن، وتحدد بفضل العودة إلى الضربات القوية في دور الإيقاع وتطابقها مع مقاطع القصيدة. ويتوجب على المبتدئ أن يبذل جهدا في حفظ هذه البنية الكلية عن ظهر قلب، وإعادة إنتاجها بأمانة، محافظا على مكوناتها الثلاثية (اللحن، والإيقاع، والشعر).

ـ واللازمة جملة لحنية تردد أو «محطة عبور إجباري». تعكس هذه الجملة القصيرة، المكونة من دور أو دورين، الصيغة الإيقاعية للمقطوعة مع التوكيد على النغمات الرئيسية للحن وعلى الأسلوب. ويمكن أن ينتج عنها تطورات متنوعة.

ـ أما «الخرشة» (التزيين أو الزخرفة)[١] فمقطع أطول (من موسيقى صوت الإنسان أو موسيقى الآلة)، يشرح «القاعدة» أو «اللازمة» على نحو أكثر تفصيلا إلى هذا الحد أو ذاك، مع المحافظة على المادة اللحنية نفسها تقريبا. ولكل موسيقي «خرشة» خاصة به تميز أسلوبه الشخصي على نحو أصيل إلى هذا الحد أو ذاك.

~ : accordage
G : main gauche
ou : trémolo

♩ = 126

INDIMAJ, FARTAŠ
1
2

LÁZIMA
3

HARŠA SUR LÁZIMA
4
5

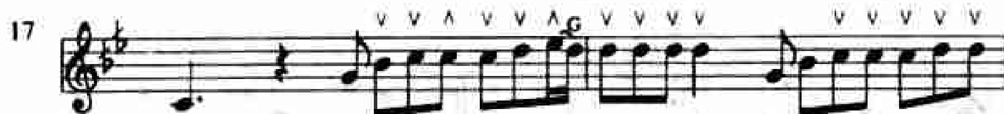
♩. = 126

LÁZIMA
6

HARŠA SUR LÁZIMA
7

شكل رقم: ٤ [بنية المعنى]

(١) تطبق كلمة «خرشة» في اللهجة الصنعانية على التزيين في فن الزخرفة (Lambert، c١٩٩٥). إنها أيضا زخرفة بشكل وردة ولكن بآلة العود.



QĀ'IDA









LĀZIMA





QĀ'IDA

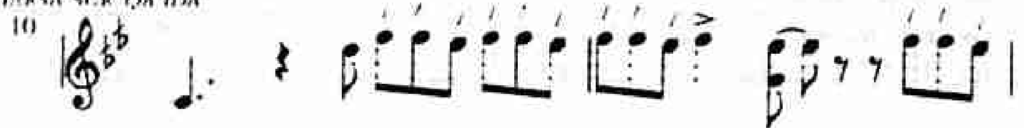




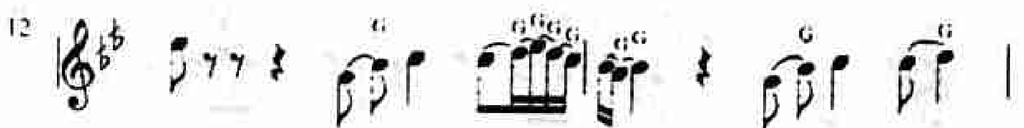




HARŠA SUR QA'IDA

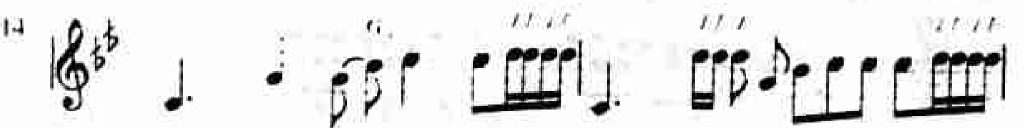


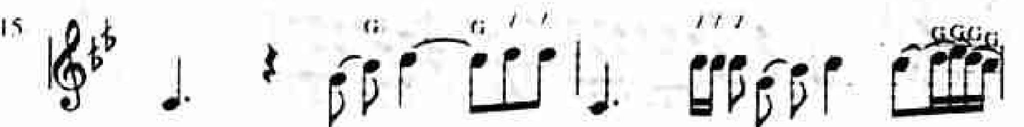


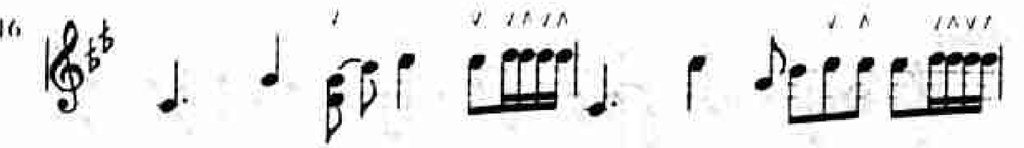


HARŠA SUR TAZIMA









26
wa-hay -ya bi -i -is -sa-la -ma fa

27
-'u -nd -tu hay -ya

♩ = 126

28
a -la -la -li -la -a -li -la -la

29
a -la -la -li -la -li -la -a

30
-la a -la -la -li -la -li -la -li -i -i -la -li -i la

31
-la
LAZIMA

32

33

ويوضح الشكل رقم ٤ كيف تستطيع هذه العناصر الثلاثة أن تترابط وتتعاقب [٨] في «المعنى» الذي لا ينفصل هو أيضا، عن الغناء:

بدا كالبدر توّج بالثريا غزال في الحمى باهي المحيا
رماني باللحاظ فصرت ميتا وحيا[١] بالسلام فعدت حيا[٢]

والأغنية هنا مسبوقة بجملة «اندماج» في اللحن (السطور من ١ـ٥) ذات أوزان[٣] منتظمة إلى هذا الحد أو ذاك: فالسطر الثاني زمن إضافي يندرج بين الوزنين. وربما عاد هذا الميل أو الاختلال إلى دوزنة الآلة، والمدركة على المستوى الصوتي: نسمع مرتين صرير المفاتيح على «مشبك الملاوي»، لكن دون أن ينقطع دور الإيقاع على نحو نهائي. وكما رأينا في الفصل الثاني، تولّد هذه الخطوة المهمة الانتقال بين زمن الحياة العادية والزمن الموسيقي، معبرة عن تلقائية عازف الموسيقى مع السماح له بالتوافق معهما.

وابتداء من السطر السادس تبرز الآلة ودور الإيقاع الرئيسي «وسطى كوكبانية»، والتي كانت ثانوية (خفيفة) فقط في الأوزان السابقة. ويؤدي إبراز ذات السن الأخيرة، في الثلاثية الثانية من دور الإيقاع ذي الأزمان الأربعة، إلى تغيير هذا الإيقاع تغييرا جوهريا؛ كما نلاحظه باثني عشر زمنا (الشكل ٤: بنية المعنى). ويبقى الغموض في جميع المقطوعات «الكوكبانية» (من الأربعة الأزمان والاثني عشر زمنا، طوال اللحن، وبخاصة في الجزء المغنّى؛ فنلاحظ، على سبيل المثال، الفارق البسيط الذي يوجد بين أوزان السطر الرابع وأوزان السطر ٢٣.

وتأتي «اللازمة» في السطر الثالث ذات أربعة أزمان لأول مرة، وذات اثني عشر زمنا في السطر السادس. إنها الفكرة الرئيسية التي تشير إلى الأسلوب (وهي هنا «دو») ودور الإيقاع. وتتكرر هذه الخلية القاعدية مع تعديل من أعلى في النغمات الأولى (السطور ٤، و٥، ومن ٧ ـ ٩). وتتداخل اللازمة من

---

(١) يتلاعب الشاعر بالتورية في «حي» بمعنى عكس الميت ومعنى التحية.

(٢) قصيدة لموسى بهران (محمد عبده غانم ١٩٨٠، ١٩٢).

(٣) في وصف القطع ذات الإيقاع، ستستخدم كلمة «وزن»، بدلاً من كلمة «دورة»، حتى لا تختلط التقسيمات الفرعية الملموسة للحن مع المفهوم المجرد للدورة (ذات أحد عشر زمنا، واثني عشر زمنا، إلخ).

جديد كتنفس بسيط بين الأجزاء المغناة (السطر ٢٢)، وكذلك بين الأجزاء المعزوفة على الآلات.

وتنمي «الخرشة»، من السطر ٤ إلى السطر ٩، تنويعات مختلفة انطلاقا من اللازمة. ويعد تأسيس الغموض بين الدور ذي الأربعة أوزان مع ثلاثيات، والدور الثلاثي ذي اثني عشر زمنا، واحدة من طرق التنويع (مجموعات من ثلاث أسنان تتكرر إلى هذا الحد أو ذاك، وتأخير النبر بارز إلى هذا الحد أو ذاك). ويستعين التنويع بالتوضيح، والمعارضة بين النغمات المنفصلة والنغمات المتصلة (بفضل لمسة مقصورة على اليد اليسرى). ويستطيع الموسيقي أن يستعين بالاستهلال أيضا (ضرب الريشة نحو الأسفل «٧» ونحو الأعلى «٨») أو أن يضيف إلى الضروب القوية للّحن تناغمات من أربعة أزمان وخمسة أزمان وثمانية، وفقا لطريقة «الضفارة» والتي تستجيب لها ارتعاشة تكرار للنغمة نفسها معزوفة باليد اليمنى.

يعلن الموسيقي في السطرين ١٠، و ١١ لحن الأغنية بعزفه على الآلة جزء من «القاعدة»، وهو ما يمكن اعتباره أيضا «خرشة». ثم يتلو ذلك بتعاقب جديد بين اللازمة والخرشة على اللازمة، قبل تدخل الغناء ابتداء من السطر ١٨.

ويظهر الفحص المتعمّق إمكان معاودة اللازمة عند تنمية جملة موسيقية قصيرة مستمدة من «القاعدة» (مغنّاة على «معنى» «رماني» بالوزن الأول في السطر ٢٤)[١]. وإذا كانت اللازمة عندئذ تتخذ مادة لحن اللازمة منطلقا لها، يمكن التساؤل عما إذا كان بالإمكان اعتبارها جزء بسيطا، أم بالأحرى وعلى مستوى أكثر تجريدا، طريقة تنويع تخص «لازمة» موسيقى الآلة، و«قاعدة» الصوت الإنساني. ونتيجة لذلك، يبدو مفهوم الخرشة مترددا بين الفريقين.

وتجري العودة إلى الجزئين الأولين من القاعدة في الجزء الخاص بصوت الإنسان (السطور ١٨ ـ ٢١، و ٢٤ ـ ٢٧) مرة واحدة لكل منهما، إما بالأبيات الشعرية نفسها، وإما بأبيات مختلفة. وفي كل مرة تجري تلك العودة ـ وليست مكتوبة في النص الموسيقي هنا ـ يتم إدخال تنويعات بصوت المغني وبصوت

(١) ومن جانب آخر، تكون اللازمة ذات طابع مقولب من صيغة جاهزة قابلة للاستخدام في ألحان عديدة. وهكذا نجد ما يشبه اللازمة الحالية تماما في لحن آخر (الشكل ٦، الأوزان ١٦ ـ ١٨).

الآلة (انظر فيما بعد الشكل ٨، للحصول على تناول مفصل للتنويعات ومصاحبتها بالآلة في المقطوعة نفسها). ولا يتكرر الجزء الثالث بالذات، وهو الذي يحاكي صوت ما يصف (السطور ٢٨ ـ ٣١). وبعد الغناء تأتي لازمة قصيرة (السطران ٣١ ـ ٣٢)، تتبعها «خرشة» أخرى، ثم الغناء من جديد وهكذا.

وعلى ذلك تمثل العلاقات بين «القاعدة» و«اللازمة» و«الخرشة»[1] نوعا من الجدل بين التكرار والتنويع. وبالاستعانة بصوت الإنسان وصوت الآلة، «يستنطق» الموسيقي اللحن، بانيا «فلسفة اللحن». ولهذه المبادئ الخاصة بالتنويع وقد أغتنت بأساليب عزف الآلة، إمكانات إبداعية واسعة.

ارتفاعات ومقامات

تندرج ألحان الغناء الصنعاني من حيث مظهرها وآلاتها المصاحبة في إطار المقامات المنتمية إلى الشرق الأوسط: فالفواصل بين درجات السلم الرئيسي في الغالب: النغمة وثلاثة أرباع النغمة (وتكتب على التوالي ١ و ٣/٤)، وتحمل النغمة (سي) ونغمة (مي) دائما تقريبا بنصف علامة خفض (بيمول). لكن روح الأغنية اليمنية أكثر اتباعا للحن منها للمقام؛ فاللحن هو الوحدة المفهومية الأساسية، في حين لم يحافظ التراث على أية معرفة نظرية للمقامات. لذلك ينبغي الاكتفاء بوصف تطبيقي نسبي. ويسمح تفحص التراث المتوفر (حوالي مائتي لحن)، وتفحص السلم الرئيسي المعروض في سلم أنغام الآلة كله، بتمييز خمس بنى مقامية رئيسية، سنعطي لها أرقاما من ١ ـ ٥ (الشكل ٥).

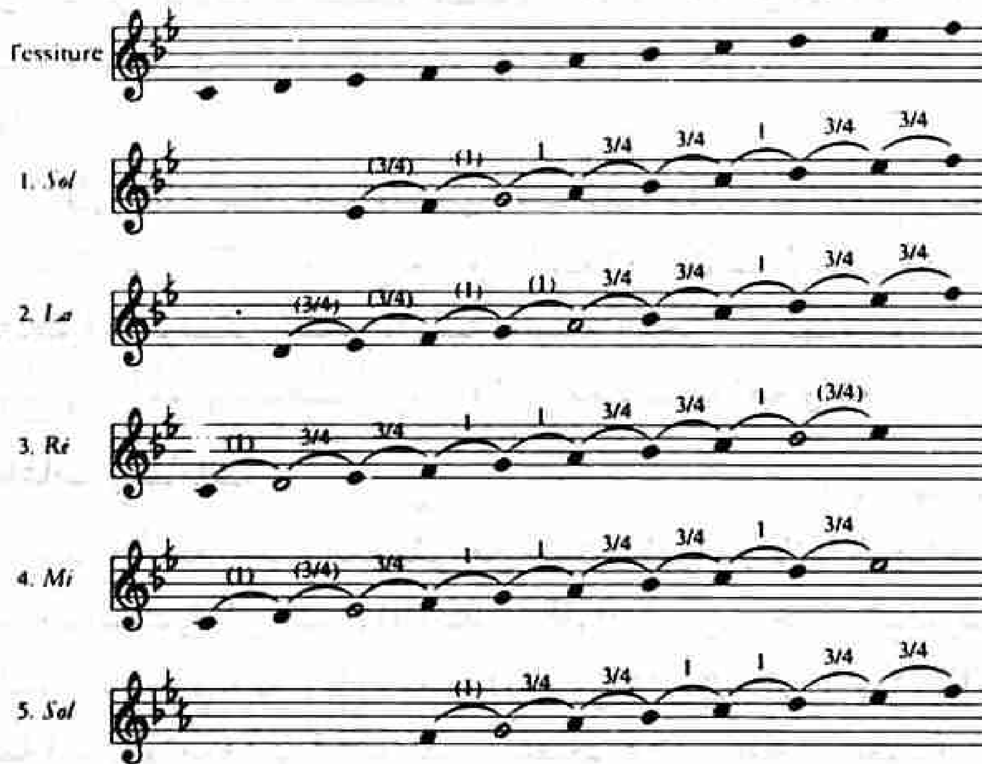
تستند البنية رقم(١) إلى النغمة (صول٢) [الوتر الأوسط مفرغا][2]؛ ويمكن تقريبها من مقام «الرست» الشرقي على «النوى» دون درجة سابعة من درجات الخفض (البيمول). أما في الألحان فإن النغمات الأهم عموما هي «دو٢» و«ري٢» في الدرجة الرابعة والخماسية العليا من «صول٢». إنها البنية الأقصر في الغناء الصنعاني. ومن النادر العثور على شكل ينتمي إلى «دو١»،

---

(١) يجب أن تستخدم بحذر الإشارات الموضوعة على النص (اندماج، لازمة، خرشة، إلخ)، حتى لا تجمد هذه المفاهيم في التراث الشفوي، والتي كتبت لأول مرة على الورق، وستسمح بحوث لاحقة دون شك بمعرفة أدق لها.

(٢) ارتفاعات غير مطلقة، مسقطة وفق البنية العود (انظر آنفا).

وتكون بنيته عندئذ مزاحة على نحو خفيف: ١ ـ ٣/٤ ـ ٣/٤ ـ ١ ـ ١ ـ ٣/٤ ـ ٣/٤ (وهذا هو مقام الرست الشرقي التقليدي).



شكل رقم ٥ : [بنى المقامات]

وتستند البنية رقم(٢) إلى النغمة «لا٢» [الوتر الأوسط مضروبا بالسبابة] أو «ري١» [الوتر الرخيم مفرغا]. ويمكن نسبته إلى مقام البياتي على حسيني دون درجة الخفض (بيمول) «سي».

أما البنية رقم(٣) فنغمتها الأساسية «ري٢» [الوتر الحازق منقورا (مفروصا) بالسبابة] أو «ري١» [الوتر الرخيم مفرغا]. ويمكن نسبته إلى مقام البياتي الشرقي.

وتتخذ البنية رقم (٤) أساسا لها من درجة الخفض (بيمول) النغمة «مي» (الوتر الرخيم منقورا بالسبابة). ولها البنية المميزة لمقام «السيكا» الشرقي. وفي حالات نادرة تتخذ نغمة «لا٢» درجة الخفض، كما في مقام «الهزام» الشرقي.

أما البنية رقم(٥) فتعتمد أيضا على النغمة «صول٢» [الوتر الأوسط مفرغا]، ولكنها مزودة بنغمة «لا٢» من درجة الخفض (بيمول). ويمكن اعتبارها تغيرا في سلم البنية رقم(٣). وأحيانا يثير قرب السلمين عند «صول» في البنيتين رقم(١) ورقم(٥) نوعا من عدم التحديد في أعلى «لا٢»، تارة في

معدلة نغم (Becarre) [السلم ١]، وتارة نصف درجة خفض (بيمول) [السلم ٥). ويحاول بعض الموسيقيين حل هذا الغموض ـ أو الحفاظ عليه ـ أحيانا بالمزج السريع بين النغمين الصاعدين (لا٢ بيمول ـ لا٢)[1].

وتوجد ألحان عديدة تبدأ أو تنتهي بنغمات ليست نغمة الأساس (Tonique)، مبدية عدم ثبات قوي من حيث المقام. فالنغمة الأساس الواضحة في لحن «بدا كالبدر: الشكل ٤، هي «دو٢» (في حين أن الـ«صول٢» تؤدي أيضا دورا مهما) لكن الغناء عند المحاكاة الصوتية ينتهي بنغمة «مي٢» بيمول. ويولد هذا الغياب للاستراحة، شعوا حيويا متميزا. وتبرز الرباعية والخماسية عموما، مما يولد محددات رئيسية للآلة: تناغمها العام في رباعيات، وجواب الخماسية بفعل لمسة من السهل بلوغها بالسبابة؛ والحقيقة أن اللحن الرتيب التقليدي على «دو١» غالبا ما يكون جوابا لـ«صول٢» في الخماسية وليس في الثمانية.

ونستطيع أيضا تحليل هذه التنويعات في شكل أقسام فرعية للمقامات[2]: ففي حالة الشكل ٤ من الجزء المغنى يمكن تبين سلم موسيقي بأربع درجات بمقام «البياتي» على نغمة «ري٢» (السطران ١٨، ١٩)، وآخر بمقام «الرست» على «دو٢» (السطران ٢٠ ـ ٢١)، وآلة خماسية الأوتار، مقام «الرست» على «صول٢» (السطران ٢٤ ـ ٢٥)، وسلم موسيقي بأربع درجات بمقام «السيكا» على «مي٢ بيمول» (السطور ٢٨ ـ ٣١). وتعيدنا اللازمة إلى مقام الرست على «دو١» (السطران ٣١ ـ ٣٢). لكن هذا التحليل يبقى مجردا من حيث أن المبدأ الأساس يستند إلى اللحن الملموس، وليس إلى مفهوم نظري للمقامات.

وإجمالا، نرى تماما أن المفاهيم التي تخص جوانب المقامات قليلة. ويبدو أن هذا الغياب النسبي للنظرية، مكتوبة أو شفوية، قد شجع الموسيقيين اليمنيين على التفكير بعمليات التزيين على نحو مجازي خاص. وهكذا يلجأ كل موسيقي إلى خياله لكي يدرك بالصنعة الجوانب الحية من فنه، وغالبا ما

---

(١) قد تكون البنية رقم ٥ البنية الأقدم ولعل ظهور العود الشرقي ذي الأوتار الخمسة قد أثار عدم التوازن: إذ أن صفه الرابع في «لا١» قد سمح بخلق لحن رتيب، وسيكون «لا» بدرجة اثنين ونصف، منذئذ مشدودا في الغالب نحو «لا٢».

(٢) رباعي الأوتار وخماسي الأوتاريسميها التراث التقليدي العربي «أجناس».

يستمد مجازات عضوية من مصدر الشعر المغنّى: لحن يجري كـ«سيل متدفق» أو يمشي في دلال مثل الغزال، أو يتمايل كغصن بان في الريح، إلخ.

«القومة» محطة إلزامية

يمكن تعريف الـ«القومة» باعتبارها «وصلة» أو شكلا مركبا بحيث يمكن استخدام هذه المصطلحات فيما يخص الـ«نوبة» الأندلسية (فاروقي ١٩٨٥ب)؛ إنها تتابع حركات ذات مقام أو إيقاع أو سرعة ثابتة. إنها أيضا «محطة إلزامية» بالمعنى الذي أعطاه لهذه العبارة لورتا جاكوب (B. Lortat - Jacob, ١٩٨٧، ٥٦). ومع ذلك، تختلف بعض السمات الأساسية عن «النوبة» على نحو ملموس، مثل طريقة ربط المقطوعات.

وتتضمن «القومة» فكرة «الدور»[1]. فيستطيع كل موسيقي، خلال سهرة أو فيما بعد الظهيرة، أن يعزف بدوره «قومة» أو عددا من «القومات» يفصل الواحدة عن الأخرى صمت طويل. والأمثل أن تتكون «القومة» الصنعانية من ثلاثة ألحان على الأقل، ذات أدوار إيقاع أو سرعات مختلفة، وينبغي أن تتتابع في ترتيب ثابت: «دسعة»، و «وسطى» و«سارع».

ويمكن نظريا أن يجري الرقص على هذه الحركات الثلاث؛ ولكن عمليا، قد يحدث أن يبدأ الرقص بخاصة من «الوسطى»، بل ومن «السارع». ويتم الإحساس بـ«الدسعة» باعتبارها «سماعي» ـ وفي هذا تناقض، لأن أصل الكلمة يعني «خطوة». وكان يتم في الماضي عزف «فرتاش» ثم «مطوّل» أو «دارج» محل «الدسعة». ويمكن تصوير إمكانات جريان «القومة» التقليدية على النحو التالي:

«فرتاش»

«دسعة» و/أو «دارج» و/أو «مطوّل» و/أو «وسطى مطول»

«وسطى»

«سارع»

وهكذا ليس لـ«القومة» مبدأ تنظيم واحد: وتتحدد الـ«دسعة»، والـ«وسطى»، والـ«السارع» بإيقاعها وبالمكان الذي تحتله في التتابع. وفي

---

(١) يجب أن تميز كلمة «قومة» عن الكلمة التي تكاد تجانسها «قوما» التي تطلق في التراث العربي على شكل شعري لا يبدو أن له علاقة بموضوعنا.

الواقع ليس لـ«قومة» من مبادئ مشتركة تشملها جميعا سوى الاستمرار والسرعة[١].

ويطرح واقع أن هذا الترتيب مقنن بوضوح في الممارسة التقليدية مشكلة حساسة تتصل بمعنى الأشكال الموسيقية. إذ تقع حرية اختيار أدوار الإيقاع في هذه «القومة» في البداية على الأخص. وعلى العكس، نادرا ما تختتم «الوسطى» و«السارع» على الأخص بدور مكون من عدد زوجي من الأزمان، متسارعة، ومتكيفة على نحو متزايد مع الرقص. ويحدث كل شيء كما لو أن حساسية المستمع تتجوّل في منحنيات «المطوّل» غير الموزون، أو في الإيقاعات غير البارزة (الدارج، والوسطى المطولة) وقليلة الانتظام (الدسعة ذات سبعة أزمان أو ذات أحد عشر زمنا)، لتعود فيما بعد إلى ثوابت وزن منتظم يوفر توازنا حيويا للجسم الراقص.

ويجب فهم هذا الاستمرار أيضا باعتباره تصعيدا تعبيريا: فباستبعاد أي زمن ميت يتم تفضيل صعود التوتر. وتنمو «القومة» بالتسارع، من حركة إيقاع بطيء نحو إيقاع أسرع. كما يزداد حجم الصوت. ويمثل هذا التصاعد نحو ذروة شعورية تتضافر فيها جميع عناصر التعبير الملمح الأكثر استحسانا في الأداء، وهو الذي يتم الحكم على قدرات الموسيقى انطلاقا منه، أكثر مما يحكم عليه بحسب الأشكال المأخوذة كل على حدة. ومن هذا المنظور، يمكن تفسير تصاعد «القومة» باعتبارها تحررا أو تحليقا، وصعودا من الأرض نحو السماء[٢]. واللافت للنظر ملاحظة أن اليهود اليمنيين يقدمون تفسيرهم الخاص بهم لهذا الملمح التصاعدي في «القومة». فهم يرون أن تتابع الأدوار الثلاثة بتصاعد السرعة يرمز إلى الخروج من مصر وعبور الصحراء وبلوغ أرض الميعاد (Staub ١٩٧٨، ١١٥ ـ ١١٦)[٣].

---

(١) تشيع هذه السمة في كثير من «وصلات» المجال الموسيقي العربي الإسلامي. إلا أنه لا يبدون أن الاستمرار والتسارع محددان بهذا القدر من الوضوح.

(٢) هذا هو التفسير الرمزي الذي اقترحه سي. بوشيه: إذ يرى وجود تعارض بين الإيقاعات الفردية، المستوحاة من الأساطير الوثنية (من إلهات أعماق الأرض) والإيقاعات الزوجية، التي يصفها بأنها سماوية (١٩٨١).

(٣) من الصعب معرفة ما إذا كان هذا التفسير موجودا قبل وصول اليهود اليمنيين إلى إسرائيل، لكنه يؤكد قابلية «القومة» لانطلاق التأويل.

وقد تتألف «القومة» من ألحان سلالم مقامات مختلفة. ولا يوجد ما هو منتظم بالنسبة لها. فما يربط بين أجزاء «القومة» هو «النقلة» بين دورين. وهي نوع من «الانتقال» الذي يجب أن يجعل العبور من لحن إلى آخر متسقا، وتتبع قاعدة جوهرية: وهي أنه يجب عدم ترك فاصل لا معنى له بين إيقاعين، بحيث يجب أن لا يترك المستمع ليخلو بنفسه[1]. إنها شكل يختاره كل موسيقي بعناية، ويجب أن يبين مهارته وحساسيته الفنية الشخصية. ويقضي المبدأ بإعطاء المستمع الانطباع بأنه ما يزال يستمع إلى دور الإيقاع السابق، في حين أنه في الواقع يستمع إلى دور الإيقاع التالي؛ ويمكن أن تعزف النقلة أيضا على إدراك سلالم المقامات، ولكن على نحو تطبيقي إلى حد كبير.

وتهيأ «النقلة» بإبراز «فكرة لحنية» أو بعض النغمات المشتركة بين اللحنين، كما يوضح ذلك الشكل ٦[2] [٩]. وقد أعطي لأوزان هذا المثال المجزأ أرقاما من ١ ـ ١٨. وتتطابق النقلة بشكل عام مع أرقام الأوزان الثامن، والتاسع، والعاشر، والحادي عشر. وعلى مستوى اللحن، يسهل الانتقال لأننا نبقى تقريبا في سلم المقام نفسه، ولأن للّحنين نفس ارتفاع الصوت تقريبا. ويبرز الوزنان الثامن والتاسع على «صول٢»، من حيث هو نغم أساس tonique مشترك في اللحنين، يكرره الوزن التاسع (أسود مؤكد، ثم سن أسود مؤكد في الشكل رقم٦). إلا أن المرور اللحني يبدأ بـ«ري١» الذي لا يكون جزء من المادة الرئيسية لأي من اللحنين. ويعمل الميزان العاشر، المتمثل بتغيير السلم على نحو شبه كامل إلى رباعي أعلى في الجملة اللحنية في الوزن التاسع، على نحو يؤدي إلى تفخيم (زيادة نبر) الـ«ري٢». ولأن هذه الجملة تعود فيما بعد في اللحن ولكن في شكل تنويع من نوع «خرشة» فقط، يمكن ملاحظة أن النقلة تستدعي هنا تنويعا مقاميا أصيلا.

وعلى مستوى الإيقاع، يوجد انتقال من دور ذي أحد عشر زمنا إلى دور ذي اثني عشر زمنا، وهما بنيتان إيقاعيتان تتشابهان وتختلفان في الوقت نفسه:

---

(١) يميز حضور «النقلة» «القومة» الصنعانية عن الأشكال المشابهة، مثل الوصلة الحضرمية، أو «النوبة» الجزائرية، حيث توجد وقفة قصيرة بين كل حركة والأخرى.

(٢) «وا مغير القمر إن لاح»، قصيدة مجهولة المؤلف، محمد عبده غانم ١٩٨٠، ٣٣٨.

كميات متقاربة، ووجود مجموعات متناسقة من ثلاث أسنان في الدورين، لكن مع عدد فردي من الأزمان في حالة، وعدد أزمان زوجي في الحالة الأخرى. وتوظف هنا موهبة الموسيقي لربطهما. وفي نهاية الميزان التاسع يوفر الـ«صول٢» (المؤكد بالأسود في النص الموسيقي) الاستمرار الزمني المفقود للمرور من أحد عشر زمنا إلى اثني عشر زمنا، ليمد طول الضرب الأخير من الدور السابق (الذي يتطابق مع الأسود الوحيد غير المؤكد في النص الموسيقي). ويبدو أن هنا يتم الدخول في الدور الجديد، لكن الإدراك ليس واضحا فيها أيضا: إذ أن البروز تغير من الميزان الثامن إلى الميزان التاسع، مع بقاء النغمات نفسها تقريبا، ويمكن الاعتقاد أيضا بوجود تأخير النبر أو بحدوث توقف؛ ويتغير سلم الفكرة الموسيقية للميزان التاسع في الميزان العاشر، لكن يتواصل التعليق على النغمة الأخيرة؛ ولا ندرك أن الأمر يتعلق بدور جديد إلا في الوزن الحادي عشر، حين تنمو الفكرة الموسيقية إلى جملة موسيقية أطول، ومنها وزن أقوى يتأكد في بداية الوزن الثاني عشر («مي٢» أسود مؤكد في النص). ويتقوى هذا اللعب على إدراك النغمة بتقنية الآلة، من خلال الارتعاش وخنق الوتر في الميزانين العاشر والحادي عشر.

وهكذا فإن لأوزان «النقلة» الأربعة، جميعها، طابعا غامضا، يسمح بالمرور التدريجي من دور إلى آخر[1]، كما لو كان مفاجئا. وهذا التقلب موجود دائما في الوزن الرابع عشر. لكن تبقى نواة «النقلة» في الوزن التاسع: إنها الجزء الأكثر أصالة، لأن شكلها أبعد عن حدود «القاعدة» من لحن أي من اللحنين.

وقد استعان صديقي علي منصور، أحد أفضل الموسيقيين التقليديين في صنعاء، باستعارة المطبات الهوائية في الطائرة أثناء تحليقها، عند وصفه للانطباع الذي يحاول الوصول إليه باستخدام «النقلة»: «تسير الطائرة في مسارها ولكن فجأة يتولد لدينا الانطباع بأننا نسقط، وأنها خرجت عن السيطرة؛ ثم تعمل لمقاومة الهواء ويستعيد الطيار قيادتها من جديد».

(١) يقوى هذا الانطباع بحقيقة أن الفكرة الموسيقية الرئيسية «لا٢ ـ فا١ ـ صول٢» (الشكل رقم ٦، الأوزان ٨، ٩، ١٤) كانت قد أعلنت من خلال تكرار فكرة موسيقية رئيسية مماثلة «ري٢ ـ سي٢» أو «دو٢ ـ سي٢ ـ دو٢» (الأوزان ٤، ٦).



شكل رقم ٦ : [النقلة بين جزئين من «القومة»]

تتطابق هذه الفكرة إلى حد كبير مع الشعور الذي يثيره الاستماع إلى المثال في الشكل ٦ [٩] حيث لا يعبر عن عدد من الأزمان التي سيتم إبرازها على نحو طبيعي، ويشهد على ذلك الأشكال العديدة من الصمت (الأوزان ٩، و١٠، و١١، و١٥). ولنؤكد على أن النقلة بلعبها هكذا على إحساس المستمع تنتهك ممنوعا: إذ يجب وفقا لقاعدة الأدوار الأساسية أن لا يتوقف الموسيقي قط عن العزف خلال «القومة» (الفصل الثاني)؛ ويجب عليه وهو يواجه الجمهور وحيدا أن لا يدع أي فراغ، ويجب أن تشاد القومة مثلما يشاد المبنى، لتكون بناء بالمعنى العمراني(١). وسيعني عدم القدرة على إكمال القومة المكونة من ثلاث حركات انعدام الذوق وإصابة حساسية المستمع بخيبة «كاملة». وتكمن القدرة الفنية الكبيرة في إعطاء الانطباع بالمخالفة مع أن الأمر في الواقع يتعلق بالمهارة الفائقة.

ومن المغري جعل هذا التعديل في إدراك الزمن من نمط ذلك التغيير الذي يميز الساعة السليمانية في المقيل (الفصل الثاني): ففي الموسيقى وفي تقاليد الاحتفال، يكون المقصود إخفاء الانقطاع بين دورين متتاليين، مع أن كلا منهما متميز عن الآخر (من حيث شكله أو طبيعته)، وتمديد زمن الفجوة بينهما بخلق خطوة من عدم التحديد (لحظة تردد) مصطنعة موجزة، من تعليق الزمن.



ويلفت الانتباه ضرورة احترام «القومة» المكونة من ثلاث حركات، من حيث رمزية العدد ثلاثة. وقد لاحظنا في مرات عديدة أهميته في أشكال جمالية أخرى: إذ يتكون «الموشح» من ثلاثة أجزاء أحدها وهو الأوسط يسمى «توشيح»، وينقسم هو نفسه إلى ثلاثة أقسام؛ ويمكن تعريف التوشيح أو التثليث بأنه تنويع من الغناء بصوت الإنسان، وأنه تثليث لأنه يجمع بين سلسلة من ثلاثة ألحان (كما سنرى في الفصل الخامس)؛ وحتى «القومة» القروية ينبغي أن تكون من ثلاثة أجزاء(٢). وأخيرا، على المستوى

---

(١) «مقام» كلمة يختلف معناها هنا عن المعنى الأكثر شيوعا في الشرق الأوسط، «النمط اللحني» (توما ١٩٧٧). إذ تؤدي المفردات المستمدة من العمارة دورا مهما إلى حد بعيد في المصطلحات الموسيقية اليمنية (Lambert، ١٩٩٥c).

(٢) أترك جانبا هنا الجانب الإيقاعي، حيث أن العدد ثلاثة، كما رأينا، يؤدي دورا مركزيا: لأن عدم المعرفة المحلية بحساب الدورات يستبعد أن الموسيقيين كانوا على علم بذلك. إلا أن من غير المؤكد أن الحال كان دائما كذلك، لأن التراث القديم يتحدث عن أسلوب يتميز بـ «التدفيف المثلث» (انظر ما يأتي، الفصل السابع، ص١٦٩).

الشعائري، خلال المقيل، يوجد تتابع مثالي لثلاث حالات شعورية.

ويحتل الرقم ثلاثة في العالم أجمع مكانا مهما في حفظ الآداب الشفوية وتأليفها وتأليف الموسيقى. لكن هذه الوظيفة التي تغوي الذاكرة العادية لا تكفي لتفسير أهمية العدد في الجمال الصنعاني. وقد قال لي ذات يوم موسيقي عن هذا التكرار لحدوث العدد ثلاثة، «نعم، كل شيء من ثلاثة. توجد ثلاث حركات في العربية (يقصد الفتح والضم والكسر: المترجم)، وثلاثة أصوات موسيقية: صغير، ومتوسط، وكبير[١]، وحتى في الطبقات الاجتماعية يوجد الفقراء والمتوسطون والأغنياء».

وينبغي أن لا تؤدي سذاجة هذا التفسير إلى حجب الأهمية التي يقدمها على المستوى الوجودي: لأن نظام العالم مرتبط باحترام بعض الجمال المعبر عنه في أعداد تامة. وينظر المتصوفة إلى العدد ثلاثة باعتباره رقما صوفيا مهما لأنه يرمز إلى دورة الحياة. وكما يتكرر غالبا في نظام الطبيعة، فإنه يسمح بالمصالحة بين رجل الثقافة والعالم: إذ يوجد فقراء وأغنياء وطبقة متوسطة، كما يوجد ميلاد وحياة وموت. ومن هذا المنظور يشترك احترام الأشكال الشعرية والموسيقية الصنعانية في الإبقاء على الحياة المحافظة اجتماعيا.

وعلى العكس، يمر رفض التقاليد الجمالية، عند بعض الموسيقيين الشباب اليوم، عبر رفض «القومة» التقليدية المكونة من ثلاثة أجزاء، وعبر تأليف أغان مستقلة الواحدة عن الأخرى. ويتعايش الجانبان، الموسيقي والاجتماعي، معا مثل أساليب متضامنة للحفاظ على التراث، أو على العكس، لتحديه.

(١) يشير مصدر المعلومات هنا إلى الشدة، دون شك.

التفاعل
بين الشعر والموسيقى

لا غنى عن معرفة الشعر لفهم الموسيقى اليمنية وممارستها: ويؤثر توضيح أغراض الشعر على الأداء الموسيقي؛ فيسمح الشعر بحفظ الموسيقى عن ظهر قلب، ويؤدي التداخل بين بناهما، من حيث تمازجها وتعاكسها، إلى إغناء الأداء. وأخيرا تتوضح علاقاتهما الحميمة في تنويع من صوت الإنسان البحت في الغناء، هو التوشيح. وهكذا غالبا ما يرتبط الشعر والموسيقى على نحو لا ينفصم. ويستغل الجمال بدوره علاقاتهما متطلبا من النص ومن صوت الإنسان ومن الآلة أن تتآلف على نحو حميمي لتسهم في تعبيرية الغناء الصنعاني.

١

أغراض شعرية وبنى موسيقية

موضوعات الشعر في الغناء

يجري التأثير المتبادل بين الشعر والموسيقى على نحو يجعل الشعر يذكر غالبا عند تعريف الموسيقى. فحين يأخذ الصنعاني على الأغنية الحديثة طابعها المنحط يكون أول مأخذ أسلوب إطلاق الكلام. قال أحدهم: «لا يعرف أحد اليوم سوى (حبيبي يا حبيبي!). أما الفن القديم فإنه يتمتع بالكثير من الاعتدال في التعبير عن المشاعر». وقد عكس استخدام اللهجة في الشعر «الحميني» اهتماما أدبيا، كما حافظ على مستوى عال من الرقة والاتقان. وللشعر بين هذين الفنين تفوقا أخلاقيا تاما: فهو أنبل، كما أنه قد ترك أثرا تاريخيا، لو لم يكن إلا من خلال بقاء نصوصه. وعلى العكس، إذا لم يذكر المؤرخون الموسيقى إلا قليلا، فقد أضرمت حماسة رواة التراث الشفوي.

ويوجد في اليمن مفهوم عام للشعر باعتباره لغة «حقيقة» تتحدث عن

«الواقع». وهذه بالذات حالة الشعر القبلي (Caton ١٩٨٤، ٤٥٥). ومن اللافت أن هذه أيضا حالة «الغزل» المدني مع أن لغته كثيرة المجاز وتقليدية؛ والحال أنه بدلا من أن يكون هذا المفهوم نوعا من الواقعية بالمعنى الحديث، فإنه يعني أن القصيدة قد نظمت أثناء «مناسبة» ظرفية: قصة حب سعيدة أو غير سعيدة، ابتعاد أقارب، هرب، إلخ. ويجد النظم مبرره في حادث عابر مصدره انفعال تلقائي فرضه هذا الشعور الطبيعي المتمثل بالطرب[١].

ومن المهم أن فائدة هذه الأحداث التي وصفت بعناية في المصنفات المخطوطة تأتي من اعتبارها منطلقا لخطاب روائي شارح يبني عليه التراث الشفوي بتوسع في المقيل وفي الجلسات[٢]. ويكون الشعراء وليس المغنون قط أبطال مغامرات عاطفية عديدة ينطلق فيها خيال المشاعر: فشرف الدين بخاصة بطل عدد من المغامرات؛ ومن الواضح أن حساسيته الأسطورية قد غذت هذا المعين الأدبي (المقالح، بدون تاريخ، ٤).

يحكي التراث حول قصيدة «عليك سموني» (محمد عبده غانم ١٩٨٠، ٢٣٩) أن الشاعر كان عاشقا لفتاة؛ وبعد معاناة طويلة بسبب هذه العاطفة الخفية قبل أن لا يتزوجها بعد أن أخذت زوجته الأولى منه يمين الوفاء على القرآن الكريم (شرف الدين، بدون تاريخ، ٥٥ ـ ٥٦). ويقال إن الوزير محسن فايع (في القرن الثامن عشر الميلادي) قد نظم قصيدة «يامن عليك التوكل» (محمد عبده غانم ١٩٨٠، ٢٧٦) بطلب من الإمام لصد ولده ولي العهد عن الزواج من امرأة ذات أصل متواضع وقليلة المحافظة على الشرف: فاكتأب الأمير من الشعور بالعار أو من الحزن بعد أن كرر القصيدة أو غناها خلال ثلاثة أيام.

ومما له دلالة خاصة على هذه العملية التي ترفع القصيدة إلى مستوى الأسطورة، أغنية «أراك طروبا»، وهي قصيدة من الشعر العربي الفصيح («الحكمي»). تقوم حبكة الرواية على الأبيات الثلاث الأولى فقط: والتي تقول

---

(١) كما رأينا في الفصل الأول، سبق أن حدد هذا المفهوم عن «المناسبة» الوظائف الأكثر اجتماعية للأنواع الموسيقية: فالمقصود في الحالين إعطاء أساس طبيعي لانفعال جمالي تقليدي إلى هذا الحد أو ذاك.

(٢) تذكر هذه الحكايات في الوقت نفسه بال ـ Razos وال ـ Vidas عند التروبادور (Chailley ١٩٨٥، ٢٤).

إن ملكا كلف وزيره بتهذيب ولده الشاب الأخرس الذي يبدو عليه عدم الاكثراث بملذات الحياة. فرتب الوزير لقاء عابرا في الظاهر، في شق واد، بين ابنته والأمير. ويقع الأمير في الحب كما أريد له. وحينما لقاء الوزير سأله:

أراك طروبا والها كالمتيم تطوف بأكناف الخيام بعنهم

أصابك سهم أم بليت بنظرة فما هذه إلا سجية من رمي

وحدثت المعجزة، فتكلم الأمير الأخرس لأول مرة في حياته بالشعر مباشرة:

على شاطئ الوادي نظرت حمامة فزادت علي حسرتي وتندمي[1]

ويواصل نظم قصيدة غنائية طويلة في لغة رائعة. والأغرب أن الأسطورة التي تروي أصل القصيدة مستقلة تقريبا عن النص. ومن الواضح أن الحياة قد زادت على ما في هذه الأبيات الثلاث: فلا وجود في القصيدة لملك ولا لابنه ولا لوزير، وفي الوقت نفسه، يلاحظ أن ليس للموسيقي أي دور في الرواية، مثلما في كل الروايات الأصلية[2].

ومع ذلك ليست هذه الشواذ الواضحة مجردة من المعنى. إذ يتوجب على الموسيقي التقليدي، في الواقع، أن يجعل المستمع يعيش ـ على نحو «عرضي» أيضا مثل لقاء العاشقين ـ هذه المشاعر التي يقال لنا إنها أصل نظم القصيدة:

فوفقا للأسطورة، كان الإلهام الأول شعريا، وينبغي أن تكون الموسيقى في خدمته. وهكذا يتعلق الأمر بنوع من السوابق المرضية: فيحاول الموسيقي أن يعيد بعث المشاعر التي يثيرها على نحو مسرحي، في حين يكون آخر ـ الشاعر في هذه الحالة ـ قد عاشها قبله. وتبقى قدرة الموسيقى على بعث الحالة الشعورية ضرورية في السرد في مثل هذا الانبعاث، وخفية على نحو ملحوظ، وهو ما قد يثير الريبة إلى حد كبير وقد يفسر بأنه إخفاء لها أو حط منها.

كما أن هذا الأداء الذي ينهمك فيه المغنِّي يمر عبر احترام بعض الأعراف

---

(١) المؤلف مجهول. غناء محمد مرشد ناجي، شريط رقم ١٦٢٤SP

(٢) ومع ذلك، قد نظن أن شعراء مثل شرف الدين نظموا قصائد وكيفوها مع ألحان كانت موجودة قبل ذلك، أو بالأحرى ألفوا هم أنفسهم ألحانا جديدة. توضح الحكاية الساخرة عن فائع فقط أنه «غنى قصيدته ثلاثة أيام».

في اختيار الشعر الذي يغني. ولقد رأينا سابقا (الفصل الثاني) أن اختيار الشعر يتم وفقا للحظة معينة، وبهدف إنتاج أثر على بعض المستمعين. ويحدد التراث للموضوعات التي تعبر عن مشاعر محددة نظام عرض إجباري.

إذ ينبغي أن يبتدئ المغني غناءه بتوسل الرحمة الإلهية بدعاء أو بيتين من الشعر. ويمكن بعد ذلك أن ينتقل إلى الأغراض الثلاثة الأساسية لشعر الغزل:

١ - العتاب

٢- الفراق المشار إليه في حضور الشخص المخاطب أو على العكس الشخص الغائب.

٣ - الوصف الذي يأتي بصيغة المخاطب أو الغائب أيضا.

وينهي الموسيقي أداءه بتوسل يدعو الله فيه أن يصلي على النبي وآله. وغالبا ما يأتي الدعاء والتوسل في آخر القصيدة نفسها. ومن المؤكد أن هذا الترتيب لا يتبع مخططا مفصلا؛ إذ يتولى الموسيقي إتمامه دائما وفقا لجمهوره، باللجوء أيضا إلى موضوعات أخرى ظرفية مثل «الاستقبال» الذي رأينا أهميته في حفلات الزفاف، و«الوداع» عند السفر في رحلة أو في نهاية السهرة، إلخ.

وهكذا يؤدي محتوى الشعر المغنى دورا مهما في نقل رسالة شعورية تخلق أجواء بمساعدة أعراف تقليدية إلى هذا الحد أو ذاك.

تصنيف الألحان وجمعها

كما رأينا في الفصل السابق، تعطي القاعدة، من حيث هي البنية الأساسية للحن، مكانا محددا لكل مقطع من مقاطع النص، وتوفر الصيغة الإيقاعية المصاحبة له مراجع، وتسمح بفرز موضوعات لحنية قصيرة وسهلة الحفظ عن ظهر قلب. كما تربط بعض الأدوار ببعض البحور الشعرية. ويتكيف «المعنى» المكتوب مع نص موسيقي في الشكل ٤، مثلا، على الأقل مع عشرة نصوص من البحر نفسه: أي البحر الوافر. ولا مناص من أن يتداخل تصنيف «المعاني» وفقا لأدوارها الإيقاعية مع أوائل كلمات القصائد المتكيفة مع فنون الغناء. إنها الطريقة الوحيدة الممكنة لتبيّن الطريق في بلبلة الألحان وتنوعها. وعندئذ يتم تسمية الألحان على نحو تطبيقي؛ فقد يقول موسيقي عند تعليم آخر أحد الألحان: إن «المعنى» من «الدسعة» هو «يامغير القمر» لكن غناءه فيما مضى كان يتم على لحن «بخلت باللقاء».

وعلى العكس، كيفت معاني عديدة للقصيدة نفسها، يمكن تعريف كل نها بصيغة إيقاعية؛ وسيقال إن لقصيدة «يا من عليك التوكل» لحنا مطوّلا لحنين «وسطى»، أولها يتناسب أيضا مع لحن قصيدة أخرى هي. . .

ويعد تكييف النصوص للألحان ـ يمكن الحديث هنا عن تزوير ـ أمرا ائعا، ولفعل ذلك ينبغي أن يكون لـ«الملحن» معرفة حسنة بهذه الارتباطات. نرى عندئذ التفاعل المحدود بين الموسيقى ومادة النص. وهذا دون شك يفسر راقع أن لكل موسيقي دفتره الخاص بالأغاني، يحافظ عليه، ليس ليغني بالقراءة منه، لأنه يحفظ الأغاني عن ظهر قلب، بل للقيام بتكييف ألحان أخرى في لمستقبل. وبموازاة هذا النظام للمرجعية «الشعرية ـ الإيقاعية ـ اللحنية»، يبدو نه كان يوجد شكل آخر مختلف تماما من التصنيف، لكل لحن فيه اسم خاص، مستقل عن الشعر وعن الإيقاع، مثل:

ـ «حداد العود»، «حداد العاشقين»، «غرام الشباب».

ومن المحتمل أن هذه التسميات، التي تميز كل لحن بمفرده عن غيره، لم تكن قابلة للبقاء في مواجهة ضرورة تصنيف عدد كبير من الألحان. ولعل هذا سبب عدم بقائها[١].

ويستفيد جمع الألحان من البنى الشعرية ايضا. فإن كل جزء من الأجزاء الثلاثة للموشح يملك جملته اللحنية الخاصة به، وبالأحرى له لحن مستقل. ويختلف هذا التتابع اختلافا كبيرا عن تتابع «القومة»؛ ففي أغنية «يقرب الله»[٢] تتتابع الألحان الثلاثة (مرقمة هنا من ١ ـ ٣) عند كل دور على النحو التالي:

اللحن	الشكل الشعري	الصيغة الإيقاعية
١	بيت	الوسطى
٢	توشيح دسعة	ذات سبعة أزمان
٣	تقفيل	وسطى

(١) ربما ميز ذلك لونا فنيا محليا محصورا في مدينة ذمار. وتشير هذه الأسماء إلى الأنماط التي أبتكرها العثمانيون: (راحة الأرواح)، إلخ.

(٢) قصيدة للمفتي (محمد عبده غانم ١٩٨٠، ٣٠٧). انظر قطعة كتبت موسيقيا في الشكل رقم ٧.

وهكذا يتبع هذا التوالي، مثل الشكل الشعري للموشح، منطقا دائريا، على عكس المنطق الذي يسير في خط مستقيم في «القومة». فحين يؤدى مؤشح ضمن «قومة» كاملة، ينتظم شكله الدائري كما يحدث في شكل القومة دون تغيير البنية في مجموعها.

ويستطيع الموسيقي أيضا، مع المحافظة على بنية القومة دائما، بناء «ضفارة»، من حيث هي مجموعة مكونة من أغنيات عديدة يتم اختيارها بسبب تقاربها اللحني والمقامي، وبسبب تشابه موضوعاتها الشعرية، في الوقت نفسه. فتتعاقب الأغاني عندئذ وتتداخل. وتستطيع «قومة» مجدولة تماما من ست أغاني (مرقمة من ١ ـ ٦)، وتزاوج بين المبدئين، السائر في خط مستقيم والدائري، أن تتخذ الشكل التالي:

دسعة ٧	الأغنية ١ (أول مقطع)
	الأغنية ٢ (المقطع الأول)
	الأغنية ١ (المقطع الثاني)
	الأغنية ٢ (المقطع الثاني) وهكذا.
الوسطى	الأغنية ٣ (المقطع الأول)
	الأغنية ٤ (المقطع الأول)
	الأغنية ٣ (المقطع الثاني)
	الأغنية ٤ (المقطع الثاني) وهكذا
السارع	الأغنية ٥ (المقطع الأول)
	الأغنية ٦ (المقطع الأول)
	الأغنية ٥ (المقطع الثاني)
	الأغنية ٦ (المقطع الثاني) وهكذا

لم ينحل شكل القومة، وإنما تم تغييره كما لو كان قد مدّد. لكن هذا التلطيف قد أصبح نادرا اليوم مع أنه كان يمثل أفضل أيام الغناء الصنعاني.

وعلى هامش موسيقى صوت الإنسان وموسيقى الآلة توجد إمكانية لتناول الشكل الصوتي (التوشيح) على نحو مفصل.

صوت الإنسان في الغناء: التوشيح

«التوشيح» طريقة مقتصرة على صوت الإنسان في أداء جزء كبير من التراث اللحني للغناء. ويقدم باعتباره لونا متميّزا وإن تقارب على نحو وثيق

[١١] + [٢١]، شكلا مختلفا من العلاقات بين اللحن والنص الشعري، موضحا إمكانات تنسيق هذا اللون.

وللفظ توشيح استخدام حساس، لأنه يطلق على حقائق عديدة متقاربة إلى هذا الحد أو ذاك: وهكذا له في مصر معنى واسع من «الإنشاد الديني»، وهو معنى منتشر أيضا في اليمن؛ ويمكن أيضا إطلاقه على الشكل الشعري الذي «يزين مثل الإفريز» (انظر الفصل الثالث). لكن ما نعنيه هنا بلفظ توشيح واحدا من أشكال اللون الموروث من النشيد يؤديه «النشاد»، يعد مقيل الزفاف الظرف المفضل لأدائه (انظر الفصل الثاني). ويتكون هذا الشكل على نحو عام من ثلاثة ألحان، ولذلك يفضل تسميته «تثليث»، وهو لفظ يطلق عليه خصوصا.

Rubato
GINA
Yi-gar-ri-b-Al la -a -a -a -a -ah
TATLIT
Yi-gar -ri-b-Al la -a -a -a -a -a -a -a -ah -a -a -a -a -a -a -a -ah

Rubato
G.
li -bi -l'a -a -a fiyeh wa -i -sa -la -a -a -a -mah
T.
li -i -bi -l'a -a -a -a -a fiyeh wa -i -sa -la -a -a -a -me -eh

LAZIMA
G.
Wa-lel-ha-bi -b-el -a -gann
T.
Wa-l-el -ha-bi -b-el -a-gann

شكل رقم ٧: [مقارنة التوشيح (أو التثليث) والغناء]

ينشد النشاد في التثليث الألحان نفسها، وفقا للصيغ الإيقاعية نفسها والمقامات نفسها التي يغنّي بها «المعنى». ومع ذلك، يتم اختيار النصوص لسبب يعود إلى طابعها الروحي، ويعطى بعض التفضيل للشعر العربي الفصيح. لكن ما يميز أداء التثليث بالقياس إلى الغناء، هو أنه بخاصة يميل لتشويش إدراك إيقاع الألحان عن طريق المرونة الكبيرة في أداء السرعة. كما أن النشاد يؤدي اللحن «بطريقة إنشادية»، أي على طريقة مرتلي القرآن، مع وقفات طويلة بين كل بيت شعري وآخر، أو كل مقطع وآخر، معطيا للصمت كل ما فيه من قيمة تأملية، كما يظهر في الشكل ٧. فالشاعر المفارق في هذه القصيدة يقارن مدينة صنعاء وحدائقها بعاشقة يشتاق إليها:

يقرب الله لي بالعافية والسلامة وصـــل الـــحـــبـــيـــب الأغـــن[1]

ولتسهيل المقارنة، عرضت أداءين للمقطوعة اللحنية نفسها، في الشكل ٧غ بأسلوب الغناء، و٧ت بأسلوب التثليث.

ويمكن الرقص على هذا اللحن إذا أخذ في نسخته المؤداة على الآلة: فأدواره الإيقاعية وسطى مطولة[2]. لكن مؤدي التثليث، من جهته، يفرغه من النبضات مدخلا الكثير من الموايل. وإذا ظل الإيقاع مدركا أحيانا عند الإنصات بعمق، فإنه لا يعود يحث على الرقص. ومن الملحوظ أيضا أن الأوزان الأولى والأخيرة هي المتماثلة أكثر من غيرها، في حين لا يعود ممكنا في وسط اللحن وضع معايير الميزان، لأن النغمات تمد، والمواويل حرة إلى حد كبير. وغالبا ما توجد في نهاية الجمل الموسيقية نغمة ممدودة (تحدد بنقطة أرغن يتبعها صمت لبضع ثوان). وهذا يولد جوا تأمليا أكثر مما يولد الغناء.

ويتألف الشكل الناتج، كما هو الحال في «القومة»، من ثلاثة الحان. ومع ذلك، يتبع تسلسلها منطقا مناقضا تماما. فبدلا من السير على خط مستقيم مع زيادة السرعة، كما هو الحال في «القومة»، ودون عودة ممكنة، يتبع «التثليث» منطقا دائريا: فتتعاقب الألحان وتتكرر، ولكن دون ترتيب واضح.

---

(١) يقرب الله لي بالعافية والسلامة وصـــل الـــحـــبـــيـــب الأغـــن
قصيدة للمفتي سبق ذكرها آنفا.

(٢) للوزن الثاني وحدات عديدة أكثر مما يجب، تطبع الإيقاع الحر الملائم للاستماع. إلا أن بقية المقطوعة تأتي ضمن دورة منتظمة، ذات ثمانية أزمان.

وعلى العكس، يكرس الشكل في مجموعه لقصيدة واحدة، تحدد بالتالي وحدة المجموع وفقا للتسلسل التالي:

الأبيات	اللحن	الدورة الإيقاعية التحتية	
١ ـ ٢	أ	مطول	
٣ ـ ٤	ب	وسطى	
٥	أ	مطول	
٦	ج	سجع	«إقبس متى شئت»[١].
٧ ـ ١٥	ب	وسطى	
١٦ ـ ١٧	ج	سجع	
١٨ ـ ٢٣	ب	وسطى	

ويتكرر كل لحن من الألحان الثلاثة، المرموز لها بالحروف أ، ب، ج، مرة واحدة على الأقل. وكل منها يتبع إيقاعا خاصا، وتتوقف كل زيادة تدريجية في شدة الصوت، لأننا ننتقل من إيقاع معتدل (في الأبيات ٣ ـ٤: في اللحن ب، من دور «وسطى»)، إلى إيقاعات أبطأ (البيت ٥، اللحن أ، مطولا غير موزون، والبيت ٦: اللحن ج، من دور الـ«سجع»). ونعود فيما بعد إلى إيقاع معتدل (الأبيات ٧ـ١٥: اللحن ب من دور «وسطى»)، ثم إلى إيقاع بطيء (البيتان ١٦ـ١٧: اللحن ج من دور سجع). وليس للحن المطلوب أداؤه توجها لحنيا محددا سلفا، من حيث أن القاعدة الظاهرة هي التعاقب[٢]. كما يطلق على التثليث أحيانا لفظ «تظفير». وهكذا يتم تثبيط أي نزوع نحو الإيقاع. وهذه الطريقة جزء من «الطريقة الإنشادية»، المذكورة سابقا.

ويمكن أن ينتج من المقارنة، لفظا لفظا، بين «التثليث» و«القومة» اللوحة التالية:

القومة	التوشيح أو التثليث
نوع يؤدى بصوت الإنسان وبالآلة	بصوت الإنسان فقط
وحدة الشكل الموسيقي	وحدة الشكل الشعري
زيادة تدريجية في السرعة	تعاقب السرعات

(١) قصيدة «حكمية» مجهولة المؤلف. تظهر مقطوعة من هذه القصيدة في الفصل الثالث، ص ٨٢ ـ ٨٣.

(٢) من الواضح أن هذه العودة تذكّر بشكل «الموشح» الشعري.

تتابع في خط مستقيم	تتابع دائري
إيقاع مؤكد	إيقاع مموّه
للرقص	للاستماع
أجواء حسية	أجواء روحية

وإذا كان اللونان يتقاطعان في جزء كبير منهما، فإننا نرى تماما أية تعارضات تسمح بتمييز الواحد عن الآخر.

وهكذا، فإن الاغتناء المتبادل بين الأشكال الشعرية والأشكال الموسيقية عن طرين تنسيق بناها، يمر بخاصة عبر تقدير متنوع لمبادئ الطريقة السائرة في خط مستقيم والطريقة الدائرية، في بناء نوعين على الأقل من «المسارات الاضطرارية» ليس «القومة» و«التثليث» إلا الشكلين المبالغين، والأنقى.

٢

اتحاد الشعر والموسيقى

يتأسس المثال الجمالي للغناء الصنعاني على مبدأ رئيسي يعمل على مستويين: إذ ينبغي أن يتحد النص واللحن حتى يشكلا كلا موحدا، هو «المعنى»(الفصل الثاني) و«المغنى»[١]. وينبغي أيضا أن يتوحد صوت الإنسان وصوت الآلة على نحو وثيق لخدمة المعنى. ويعد هذا الاتحاد أحد المعايير الرئيسبة للحكم عليها. ويخضع تسلسل هذين المستويين لصياغات متنوعة توجز في أمثال:

«العود يخدم الصوت والصوت يخدم الكلمات»

وقد رأينا أن بنى أجزاء اللحن «المعنى» المختصة بالآلة مرتبطة ارتباطا وثيقا بالأجزاء المغناة. يقول المغني محمد محلل بهذا الخصوص:

«المعنى يتمشى مع القصيدة»

وتحدد الجمل اللحنية أساسا بالأبيات والأشطار، وهذه هي العناصر التي يقطعها عازف الآلة ويرممها على طريقته. ويقول مثل آخر «العود ينعطف مع البيت».

---

(١) على خلاف وجود كلمة «معنى» في الفصل الرابع، لا تفهم هنا بمعنى «لحن».

ويسمح الفحص المتعمق (الشكل ٨) للمقطوعة في المثال السابق (الشكل ٤) بفهم أفضل لما تشير إليه هذه الإرشادات. ويلاحظ وجود تكامل كبير بين صوت الإنسان وصوت الآلة، في توازن متحرك دائما.

شكل رقم ٨ : [اتحاد صوت الإنسان وصوت الآلة]

وإذا كان عزف العود يقوى حين يكون منفردا، فإنه يتراجع أمام صوت

الإنسان في كل مرة يرتفع بالغناء ـ الذي يقوى هو نفسه: وفي بعض الأجزاء المغناة يكون غير مسموع تقريبا[١] (باستثناء نغمات خفيضة في «دو١»، السطر الأول، الميزان الثاني)، وفي أجزاء أخرى يمكن اعتباره مثل البيانو، وفي بعض الأجزاء الأخرى أيضا يكون مرتفعا باعتدال. وعلى نحو عام، تصاحب كل نهاية جزء مؤدى بصوت الإنسان بتسارع شدة صوت العود الذي «يعود» بعد أن تراجع أمام الصوت الإنساني ليحتل المكانة الأولى بعد ذلك الصوت، حالا محله تماما على مستوى حجم الصوت[٢]. وعلى العموم يكون العود في الأجزاء المشتركة مؤتلفا نغما مع صوت الإنسان، وهو ما لا يستثني بعض التدخل مختلف الصوت (السطر الثاني، الوزن الأول: «ري٢» على الآلة جواب لـ«فا٢» بصوت الإنسان، ثم نغمات بـ«دو١» على الآلة مع «مي٢» بصوت الإنسان).

وتقيم تدخلات الآلة حوارا بارعا مع النص الشعري. وهكذا، تؤكد الآلة التوقف بين شطري البيت الشعري، بقفزة ثمانية مكررة وتناغمات رباعية وخماسة، وتعليق المقام على (ري٢). وهذا يتطابق أيضا مع تعليق دلالي مهم للنص الذي يقول محتواه الأدبي:

ظهر كالبدر توجه الثريا غزال بالحمى، حسن المحيا

ننتظر في الشطر الأول بنفاد صبر أن نفهم من الذي ظهر وله هذا الجمال. ولا يأتي الجواب إلا في بداية الشطر الثاني: «غزال». ومن جانب آخر، تقدم العودة تنويعات بالقياس إلى الظهور الأول للجملة الموسيقية (الشكل ٤، الأسطر ١٨ ـ ٢١ و٢٤ ـ ٢٧)، فتقوي هذا الإحساس بالانتظار: ليبدو أداء الصوت متسقا مع عزف الآلة، ممتنعا حيث يتوقع منه ذلك مع زمن إيقاعي قوي (الشكل ٨، السطر ٣، الميزان الثاني، الزمن الأول)، تاركا للعود، على النقيض، أن «يتحدث» في هذا المكان الذي لا يكون فيه متوقعا (مي٢ بالأسود المؤكد في الشكل، . ثم بعد غياب الصوت الإنساني، يعود (على كلمة «بالحمى»)، ناقلا زيادة الشدة، ومحولا أيضا الارتفاعات (دو٢ ـ

(١) في هذه الحالة، لا أشير إلى أشكال صامتة، لأن المقصود فقط إدراكنا: يظهر من التسجيل أن الموسيقي يعزف خفية، لكن بشكل منخفض بحيث لا نستطيع سماعه.

(٢) نلاحظ، عند أخذ عدد كبير من الأمثلة في الحسبان، أن حجم صوت العود يعلو دائما خلال الأغنية، بنسبة أعلى من نسبة صوت المغني.

صول٢ ـ دو٢، محل مي٢ ـ ري٢ ـ دو٢، الشكل٤، السطر٢٠).

وعلى نحو عام، يأخذ اللحن المغنّى في الحسبان حروف المد التي ستوضع عليها أغلب المواويل في حين تجري المحافظة على الحركات (الفتحة والضمة والكسرة) بحيث لا تمد على نحو لا جدوى منه. كما أن إحدى الثوابت الموضحة في الشكلين ٤ و٨ أن لا يؤدي صوت الإنسان قط مجموعات ذات ثلاثة أسنان، على عكس الآلة التي حين تكون منفردة، تنميها بتوسع (انظر الشكل ٤، السطر ٢٣).

وهكذا، يندرج هذا الاتحاد ضمن حوار على جميع المستويات ـ يمكن الحديث عن تواطؤ ـ بين الأشكال الشعرية والأشكال الموسيقية[1]. والحقيقة أن الثقافة العربية كلها تؤكد بوعي على العلاقة الحميمة بين اللحن والكلمات، في أشكال مختلفة. ومع ذلك، لوجود مبدأ مصاغ هنا على نحو واضح معاني متعددة، على مستوى الدلالة وعلى مستوى الشكل. والحق أن النظرية تذكر غالبا بالتسلسل الذي ينبغي أن يكون في أساس الاتحاد: وهو أن «العود يخدم الصوت، والصوت يخدم الكلمات». ويجب أن يكون المضمون اللغوي مدركا دائما ببساطة. يذكر ذلك أيضا نظريو الحقبة الكلاسيكية، مثل الفارابي[2]. وهذا سبب أن العود يؤكد على نطق النص، ويبقى متناغما مع صوت المؤدي خافضا حجم صوت الآلة إلى حد كبير لـ«خدمة» الصوت الإنساني ـ ويؤكد على هذا حسن العجمي، مؤدي مثال الشكلين ٤ و٨. إذ يجب أن تستلهم «الخرشة» بقوة، فيما بين المقاطع اللحنية، المادة اللحنية التي يوفرها الغناء، مقتفية أثر السطر اللحني الأساسي (الشكل٤).

---

(١) إذا كان هذا الأسلوب الذي يلجأ بكثرة إلى ائتلاف الأنغام ويشيع في الموسيقى العربية التقليدية، قد أمكن تسميته أغنية منفردة (أغنية يشدو بها صوت واحد)، يمكن ملاحظة أن ليس المقصود هنا «درجة الصفر» في فن الموسيقى، في مقابل المفاهيم النبيلة عن الـ polyphonie والـ harmonie التي غالبا ما توضع في معاضة ذلك: لأن الأغنية المنفردة كما صممت في الغناء الصنعاني، لا تستبعد التعدد أو تزامن عناصر عديدة.

(٢) يجري البحث عن الأثر الموسيقي لبلوغ هدف الشعر على نحو أفضل، وكما يقول الفارابي، اقتبسه Erlanger ١٩٣٥، ٦٥ لم تؤلف الألحان الكاملة لمتعة الحواس وحدها، بل لتوليد صورة في النفس، أو عاطفة، وهذه هي ما تستمد كلمات الشعر منها الفوائد الأعظم (نفسه، ١٩٧). ونرى الأهمية النفسية التي يعطي هذا المؤلف لاتحاد الشعر والموسيقى بهدف إثارة المتعة الموسيقية، أي الطرب.

وعلى مستوى آخر، يعد هذا المثال الجمالي معياريا. إنه، في الواقع، يستجيب لقاعدة ذهبية في الشعر المغنى في الشرق الأوسط، وبخاصة الشعر الشعبي، ولكن أيضا في الشعر الفصيح: وخارج التقليد الأمين للنموذج، يختزل تعلّم الصوت في الغالب إلى تعليم النطق. ويجب احترام المظهر الصوتي، والتقيد بالأحرف الصامته في اللغة ـ يفضل تمديد حروف المد، وعدم المد على نحو لا مسوغ له حيث لا مد ـ مع أن هذا الشعر مطبوع إلى حد كبير باللهجة. وينبغي تجنب التنفس وسط الكلمة. وتهدف هذه الإرشادات، التي تشبه إلى حد كبير قواعد «التجويد» القرآني، إلى أن تحافظ أبيات الشعر على طابعها المفهوم. وعلى العكس، يطلق على التكييف الرديء للكلمات مع اللحن لفظا يحط من قدره، هو «تحشية».

ويؤكد مثل آخر، يدل السجع فيه دون شك على قدمه، على جانب آخر من التوازن بين صوت الإنسان والآلة: «من شيخه عوده فقد صوابه»

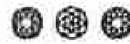
وهذا المبدأ الأساسي يعني أن على الموسيقي أن يكون مكتملا، وأن عليه أن لا يفصل بين ممارسته لعزف آلته عن التدريب على الشعر. ويشير إلى صعوبة تقنية خاصة وحقيقية: لأن عازف الآلة الذي يمتلك معرفة حسنة بالشعر المغنّى سرعان ما يضيع في تعرجات الذخيرة اللحنية، حيث لا يعود لديه مرجعية في هذا التواصل الصوتي، إذ تتقارب الكثير من الألحان فيما بينها، ولا يوجد نظام مقامي متقن، كما رأينا. وكما تقول عبارة تقليدية «تصبح يده أسرع من لسانه». وهذا ما يحدث لبعض الموسيقيين الشباب الذين تغريهم الآلة وليس ما يفرض حفض القصائد عن ظهر قلب من صعوبات: فيفقد عزفهم أي اتساق. لكن هذا التسلسل يعكس أيضا مفهوما فلسفيا ودينيا يكون صوت الإنسان وفقا له أعلى من حيث الكينونة من صوت الآلة (انظر الفصل الرابع)، وهو ما يوضحه مثل آخر حبيب إلى نفس صديقي علي منصور: «الخط باليد ليس بالقلم».

كما أن البحث عن اندماج الكلمات بالموسيقى يمارس أيضا على أيدي الموسيقيين القرويين، والذين يكون لديهم أكثر بروزا[1]. ويكون جزء من

---

(١) لأن صوت المزمار عال جدا، يميل المغني إلى إرغام صوته على أن يرتفع لكي يكون مسموعا في ائتلاف النغم (انظر الرسم التوضيحي رقم ١٣). ولذلك، تصبح معرفة الكلمات تقريبية وتعتمد بخاصة على معرفتنا المسبقة بالنص [١٣].

أسلوب تختص به المرتفعات العالية أكثر من غيرها[١]. ومع أنه موجود في الحضارة العربية الإسلامية بأجمعها، فإنه يشهد هنا تحققا واعيا على نحو خاص.



يعد اتحاد الشعر والموسيقى مثالا جماليا، لكنه يوجد أيضا كحالة طبيعية: يقول التراث إجمالا إن الأمر كان هكذا دائما. والحال أن هذه النظرية الضمنية لا تأخذ في الحسبان جميع أشكال التراث الموروث. إذ يتم في الغالب تجاوز هذه القواعد الأساسية عند تكييف بعض الألحان لبعض النصوص: فيجري التوكيد على بعض حركات الفتح والضم والكسر، ويجري تمديدها. ويعمد بعض أساتذة النوع، بل وحتى أكثرهم شموخا، إلى اختراق القاعدة التي تقول بعدم قطع كلمة بالتنفس. وتقدم طرق قرض الشعر أيضا تكذيبا لهذه النظرية: فالشعراء عند التأليف يدندنون غالبا على لحن موجود مسبقا، وفي هذه الحالة، يكون الخلق الفني مسبوقا بالموسيقى، دون أدنى شك ممكن. وأخيرا، يحتاج الأمر إلى الكثير لكي يكون النطق دائما واضحا والكلمات مفهومة، بالإضافة إلى أن حجم صوت العود المصاحب، كما رأينا، يزداد خلال الأداء.

ويستطيع العازف المنفرد، بفضل طرق مرتجلة في الغالب، أن ينوع عزفه المصاحب إلى ما لا نهاية، بل ويجب أن يفعل ذلك: فيشابك بين الأبيات الشعرية، ويستجيب للصوت الإنساني من خلال القرار الرئيسي، أو من خلال موضوع لحني بصوت الإنسان (مثلا الشكل٤، السطر ٣١، الميزان الأول). ويستطيع التحقيق الموسيقي للأشعار أن يعطيها مظهرا مشوقا، أو يدعو للنحيب أو التساؤل.

ويمكن أن تصبح اللازمة، الهادفة مبدئيا إلى «جعل الغناء يتنفس»، مكانا لتطورات في موسيقى الآلات لا يمكن تجاهلها. فباللجوء إلى طرق استخدام اليد اليمنى، في «السلس» وفي «الظفرة»، وكذلك إلى طرق استخدام اليد

---

(١) تعد هذه الجماليات في الجبال الغربية الشافعية أقل أهمية. وبالمثل في الأسلوب الحضري الذي يمارس في الجنوب، تكون الآلة الموسيقية أكثر حرية بالقياس إلى صوت المغني.

اليسرى (التحلية المترابطة)، ينبغي أن يعطي عازف الآلة الانطباع بأنه يعزف على آلات عديدة «كما لو كان فرقة موسيقية كاملة» (لتطبيق هذا الجمال، انظر بخاصة الشكل٤، ـ ١٠٣، السطور من ٣ ـ ٩، أو أيضا دور اللحن، الشكل٩). وعندئذ يتولد الإحساس بأن «العود يتكلم»، ويقول ما يقول صوت المغني. لكن عند ذاك، أليست هذه الصياغة الأخيرة متناقضة مع النظرية الرسمية المعبر عنها سالفا؟ ولعل على الآلة التي «تتكلم» أن تكتسب الاستقلال الذي جرى رفض إعطائه إياه قبيل ذلك.

وهكذا، فإن تفوق المعنى على اللحن، وتفوق صوت الإنسان على الآلة، مثال نظري يكون أحيانا مبتعداً إلى حد كبير عن الحقيقة. فهذه المسافة مدركة أيضا عند ملاحظة أية جلسة موسيقية: فغالبا ما تكون الأشكال الموسيقية الأكثر تأثيراً على الجمهور تلك التي تضع الكلمات في المستوى الثاني. إنها لواقعة من وقائع التجربة تلك التي تشير بالتحديد إلى اللحظة التي تصبح فيها الموسيقى حسنة. . . ونحس أحياناً أنه في اللحظة التي يتحدث فيها الموسيقيون الماهرون، لا يتمسكون قط بهذه القواعد بحذافيرها[١].

وبالنظر إلى النظام الحالي، تتطلب كفاءة الموسيقي دون شك أن يكون النص الشعري دائما في الذاكرة خشية أن «يفقد هذا الموسيقي رأسه». إنها قاعدة التدرّب وقاعدة أي أداء موسيقي، لأن الشعر يؤدي وظائف مرجعية، من حيث التصنيف والحفظ عن ظهر قلب، وبخاصة في شكل «القاعدة»، التي تشكل هيكل الشعر والإيقاع واللحن. ويرى الموسيقي علي منصور أن هذا التنسيق بين الوظائف (بين الشعر والموسيقى والرقص، إلخ) يشير إلى شيء من امتلاء الكينونة، ويعبر عنها بلفظ «التكامل» بما فيه من رنين صوفي. وعلى العكس، يرى موسيقي آخر، يتسم بالمبالغة، أن للمعيار تأثيرا على الجمال: فقد فهم الموسيقي أحسن قصعة، وهو جزار من حيث وضعه الاجتماعي علم نفسه بنفسه على عزف العود، هذه القاعدة حرفيا، حيث سجل صوته بمسجل

(١) حين يقول محمد محلل إن اللحن يجب أن «يمشي خطوة بخطوة مع الشعر»، فإنه يستخدم الكلمة «تمشّ». وهذا تحريف يأتي إلى اللهجة من تكرار الحرف /ش/ في داخل كلمة فصيحة هي «تمشي». إنه هنا إعادة تفسير شعبية وحشية في الوقت نفسه للنظرية الرسمية، التي تنفي المضمون حتى مما تقوم بتوضيحه: إنها في الواقع الكلمات التي تتموسق.

الصوت ليسمعه فيما بعد، ثم سجل صوت الآلة مع صوته المسجل. وقد أسمعني النتيجة بفخر مع أنها في الواقع قليلة الإقناع على المستوى الجمالي.

وفي حين يبالغ البعض في التوكيد على التصحيح اللغوي (نستطيع إدراك الدلالة الاجتماعية لهذا التوكيد)، يتبنى هذا الموسيقي ذو الأصل الاجتماعي المتواضع موقفا يمكن وصفه بأنه «مبالغ في التصحيح الموسيقي». أما الموسيقيون الذين يملكون المهارة (وفلسفة اللحن)، فإنهم لا يشركون أول قادم في هذه المهارة.

ويجب تقريب هذه التناقضات وكذلك ما يوجد من اضطراب بين قواعد الجمال والأداء، من مشكلة التسميات التي قابلناها سابقا في لفظ «المعنى»، والذي يعني «اللحن» و«الدلالة اللغوية» في الوقت نفسه. وأمام هذا اللغز، افترضنا (في الفصل الرابع) أن المعنى الثاني وهو «اللحن» ربما جاء من عبارة «تصوير المعنى»، أي مضمون المشاعر ـ الانتظار، أو السرور، أو الحزن ـ بأشكال مغناة (وفي هذه الحالة، ترتيل القرآن). وهكذا، فإن الاضطراب الذي يحيط بلفظ «المعنى» ذو دلالة: إذ يسمح هذا اللفظ المهم بتوحيد هاتين الحقيقتين المختلفتين، الموسيقى واللغة، في مجال غامض نسبيا، تستطيع فيه بعض طرق التعبير أن تكون حمالة معان محددة، يجري الإحساس بها ولكنها مبهمة وغامضة إلى حد بعيد، ومتعددة المعاني (الحركات المختلفة في الوصلة الواحدة، والمرونة في حركة الأداء، ونقل الإيقاع مع مده بضربة ضعيفة على ضربة قوية أو على الجزء القوي من الضرب، إلخ.). وأحيانا يعطي اللقاء المفاجئ أو المنتظر مع المعنى الشعري للإحساس المعبر عنه محتوى أدق ليستطيع بدوره «أن يخلق في النفس صورة أو عاطفة» (وفقا لما قال الفارابي). لكن كلمات الشعر لا تستطيع قط أن تزيل نهائيا هذا الغموض وهذا التعدد في المعاني بفرض معناها على صوت الإنسان، كما لا يستطيع هذا الصوت أن يفرض قانونه على الآلة، حتى لا يتحجّر الجمال الموسيقي، كما فعل الجزار المسكين الذي ظن أنه يفعل شيئا حسنا حين يطبق القاعدة حرفيا.

وهكذا نرى أن تعقيد العلاقات بين الموسيقى والشعر يشمل مجالات ثقافية واسعة. وهذا يطرح أيضاً مشكلة الركيزة التي يستند إليها نقل هذا التراث من جيل إلى جيل: فما دام الموسيقي يؤدي وظيفة الذاكرة المساعدة للغناء، لا تنفصم عرى العلاقات بين الشفوي والمكتوب عن العلاقات الاجتماعية، وعن

اعتماد الموسيقيين المتواصل على الأدباء الذين يشكون غالبا من جهل الموسيقيين، ويتهمونهم بـ«لي عنق» النصوص من خلال تكييفها لألحان جديدة. وعلى العكس، يشعر الموسيقي أن كتابته لنصوصه الشعرية الخاصة به يرفع من قدره ومكانته. ليس الاتحاد بين الشعر والموسيقى مثالا جماليا فحسب، بل ومعيارا اجتماعيا أيضا له مضامين عديدة في تكوين «المعنى» الموسيقي.

موسيقى ومعايير اجتماعية

نسي إمام، في مدينة صغيرة في منطقة صنعاء، وقت الصلاة بسبب انهماكه في الاستماع لموسيقي ماهر. وفجأة، ذكره صوت المؤذن بالفريضة. جرى إلى المسجد، وأم الناس بالصلاة متأخرا، ثم أدرك أنه نسي أن يتوضأ. ولأنه بلا وضوء لم تصح صلاته، ولكن أتصح صلاة من صلوا بعده مؤتمين؟

لقد وقع بطل هذه الحكاية بين مطلبين غير قابلين للتوفيق بينهما: حبه للموسيقى وواجباته الدينية. ولأن إمام الجامع حامل رسالة مقدسة، فإن لديه بالطبع إحساسا بجمال الموسيقى. ولكنه من حيث هو مرشد روحي يجب أن يتحكم في هذه العاطفة أكثر من غيره. تعد الموسيقى التي تحتقر تارة، وتارة ترفع إلى أعلى درجات التقدير، عرضة لتناقض كبير بلغ خلال التاريخ حد تحريم ما يزال ماثلا في العقلية وفي البنى الاجتماعية المعاصرة.

تاريخ طويل من الشك

تتعرض الموسيقى، وبالذات موسيقى الآلة، في أماكن كثيرة من العالم العربي الإسلامي، لتحريم أخلاقي واجتماعي: من حيث هي أداة نقل المشاعر، تلهي عن الأعمال التي تخص المدينة وعن التكرس للعمل الديني. فقد نوقش طابعها المكروه أو المحرّم، بلا انقطاع، منذ بداية التأليف في الفقه الإسلامي، منذ القرن الثامن الميلادي/ الثالث الهجري، وحتى أصوليي اليوم. وقد عرض فارمر (Farmer. G. H ١٩٦٧) ومؤلفون آخرون، الخطوط العريضة لهذا الخلاف الطويل، المعروف بالخلاف حول «السماع»[١]. فقد أحيطت الموسيقى منذ القرون الأولى من التاريخ الإسلامي بمشاعر متناقضة، تتراوح بين المكانة العالية والشك: فامتدحت في بلاط أغلب الخلفاء الأمويين والعباسيين، ولكن بعضهم حاربها. وكما يقول فارمر على نحو لا يفتقد إلى المرح، «لاقت المحرمات إقبالا بسبب انتهاكها للممنوع أكثر مما كان بسبب أدائها» (١٩٧، ٣١).

ولا نعرف بالتحديد أصل هذا الإنكار، ولا ندري إلى ما ذا يتجه حقيقة: فهل يعود إلى المضمون الإباحي للشعر[٢]، أم إلى الآلات الموسيقية[٣]، أم إلى الرقص[٤]، أم إلى صوت الإنسان نفسه[٥]؟ ويستحق التوكيد هذا الغياب

(١) انظر على الأخص During ١٩٨٨

(٢) إنه على العموم التفسير الشائع والأوضح (مثلا: ابن الجوزي، ٢٢٧).

(٣) في الواقع، في بعض الآلات. ويوجد مثال واضح على التحريم لبعض دون بعض عند الغزالي ١٩٦٧.

(٤) Mol ١٩٦٣.

(٥) كما هو الحال بالنسبة للآلات، يخضع الصوت لقواعد وممنوعات خاصة. وهكذا يجب أن «لا ترفع النساء أصواتهن» حتى في تلاوة القرآن.

لسبب بيّن للإنكار. ومع ذلك نستطيع ملاحظة أن تقنين المبدأ في القرون الأولى من التاريخ الإسلامي قد أوجد تعارضا خاصا بين كلام الله في القرآن الكريم من حيث أن مصدره إلهي، وبالتالي فهو «غير مخلوق»، من جهة، وترتيله موسيقيا، والمقصور حصرا على المجال الإنساني «المخلوق» من جهة أخرى. وقد جرت صياغة مصطلحات التجويد بعناية حرصا على أن لا تشبّه بـ«الموسيقى»[1]. وتركت هذه الاعتبارات أثرا قويا، دون شك، على فهم ظواهر موسيقية أخرى في الإسلام، وعلى العلاقات بين اللغة والموسيقى. ويمكن أن نتساءل بخاصة عما إذا لم تكن قد أعاقت ظهور مفهوم الموسيقى نفسه. ولا يقتصر الجدل حول القيمة الأخلاقية للموسيقى على الإسلام. فقد حدث قبل ذلك بأشكال شبيهة في الفلسفة الإغريقية وفي ديانات أخرى موحدة (وبالأحرى في ديانات الشرق الأقصى)، وانتشرت هذه الآراء من خلال قنوات عديدة. وهكذا، وبعيدا عن الاعتبارات الدينية، يبدو أن وضع الموسيقيين في الحجاز، في مجتمع مكة قبل نزول الوحي على النبي ﷺ، قد كان مضطربا إلى حد كبير. ومع أننا لا نملك إلا القليل من العناصر، فإننا نعرف أن العبيد هم الذين كانوا يمارسون عزف موسيقى الآلة، وبخاصة الإماء «القيان»، أو في أحسن الحالات النساء من أصل متواضع. ويعتقد فارمر أن أعضاء القبائل العربية النبيلة عدت احتراف ممارسة الموسيقى غير لائق بوضعهم كمحاربين (١٩٦٧، ٤٥)[2].

وكانت الزيدية في اليمن المذهب الديني الغالب خلال حوالي عشرة قرون. والحال أن الثقافة في اليمن نتيجة معقدة لعوامل عديدة، أيديولوجية واجتماعية، تداخلت في طبقات متعاقبة. وهكذا ينبغي اتخاذ طريقة للتناول تشبه نوعا من دراسة الآثار، مع العودة في الوقت نفسه إلى التاريخ وإلى دراسة تيارات الفكر التي عبّرت عنه. وليس الهدف كتابة تاريخ الموسيقى في اليمن: فنقص المواد وطابعها الجزئي لا يسمح لنا بتلك الكتابة (نملك بخاصة شهادات

---

(١) هذا ما يؤكده أعمال أخيرة لـ ك. نلسون (١٩٨٥، وبخاصة ص ١٥٣).

(٢) غنت النساء قبل المعارك لتشجيع المحاربين. وسيقدر الإسلام منذ وقت مبكر غناء البدو الرحل (الحادي)، لأنه لم يكن من عمل محترفين، ولأن أشكاله كانت «بسيطة وفطرية» (ابن قيم الجوزية ١٩٢٨، ج١، ١٣٧).

معادية). وذلك يعني بالتالي إدراك العناصر المتكررة التي ترسم استمرار عقلية تمتد حتى هذه الأيام.

تحريم سابق للدين؟

هل وصل الإنكار على الموسيقيين وإنكار آلات الموسيقى إلى اليمن مع الإسلام منذ القرن السابع الميلادي، أم جاء مع الزيديين، في نهاية القرن العاشر الميلادي؟ يستحق هذا السؤال أن يطرح، لأن بعض الباحثين اليمنيين المعاصرين يميلون لتحميل أئمة الزيدية وحدهم مسئولية انحطاط الحضارة اليمنية القديمة، بسبب تشددهم (وبخاصة الرديني ١٩٨٥)، وهو ما ولد مبالغة منهجية تعيد قراءة التاريخ استنادا إلى مناقشات اليوم.

ووفقا للوثائق التاريخية المتوفرة، القليلة والنادرة، لا يبدو أن اليمن عرف التزمت الديني قبل الكتابات الزيدية الأولى. وما ساعد على خلط الأوراق أيضا وجود نزعة لدى بعض المؤلفين اليمنيين المعاصرين للمبالغة في جعل تزمت الموقف من الموسيقى أقدم بكثير. فالكاتب أحمد الشامي ينقل أخبار أسطورة شعب عاد باعتبارها مؤكدة تاريخيا، وهو شعب عربي جنوبي غضب الله عليه ودمره، لأنه كان يستمع إلى غناء القيان (الشامي، ١٩٧٤، ٣٠٩، وانظر فيما بعد، الفصل السابع). ومع ذلك، من الواضح أن هذه الأسطورة الدينية ذات إيحاء لاحق على ظهور الإسلام. ويروي الكاتب نفسه أيضا وجود قانون أصدره رئيس أساقفة موحّد في ظفار، في القرن السادس الميلادي (نفسه، ٣٠٨) عاقب فيه الموسيقيين بالأعمال الشاقة. لكن دراستين يجهلهما أحمد الشامي تشككان بقوة في مصداقية هذه الوثيقة[1].

وعلى العكس، يبدو أن أول شهادات تاريخية موثوقة تظهر أنه إذا كانت الموسيقى قد مثّلت مشكلة قبل وصول الزيدية إلى اليمن، فإن ذلك قد تم في ظروف أخرى، اجتماعية ودينية. يقول المؤرخ الهمداني، الذي يعد محل ثقة على نحو عام إلى حد بعيد، إن «الموالي»[2] في القرن العاشر الميلادي كانوا

---

(١) هذا متأخر جدا (القرن التاسع الميلادي)، ولعله كتب بعيدا عن اليمن، في البلاط البيزنطي (Paret ١٩٦٥، et Patlagean ١٩٦٥).

(٢) كان الموالي طبقة اجتماعية ممن اعتنقوا الإسلام متأخرا، واكتسبوا على مكانة اجتماعية أدنى بسبب أصولهم.

يؤدون «لحونا عجيبة» يرددها الناس رجالا ونساء (الهمداني ١٩٦٨، ٣٦٥). وبعد ذلك بقليل يورد المؤرخ عمارة اليمني (في القرن الثاني عشر الميلادي) وإن عاش بعيدا عن محيط تأثير الزيدية، أسماء قيان مغنيات عديدات عاصرهن. وكانت إحداهن، واسمها أم أبي الجيش، مشهورة بمواهبها الموسيقية وقدراتها كجاسوسة ومسمّمة (١٩٥٧، ١٠٢ ـ ١٠٤).

ويقول أبو الفرج الأصفهاني إن المغني الغريض، في القرن الثامن الميلادي/ الثاني الهجري، قد تعرض للاغتيال في اليمن لأسباب لا تبدو دينية قط، بل إجتماعية وأخلاقية (١٩٢٨، الجزء الثاني، ٣٩٩ ـ ٤٠١). فقد لجأ الغريض[١]، الذي اشتهر في الحجاز بغناء المراثي، إلى جنوب شبه الجزيرة العربية بسبب تعرضه للاضطهاد الديني (Farmer ١٩٦٧، ٨٠). لكن الأصفهاني يقول إنه اصطدم في اليمن بأناس لم يفهموا فنه، أو رفضوا فهم ذلك الفن. فقد شكا لأحد رفاقه القديمين أن الناس يسألونه حين يشاهدونه يحمل عوده: يا فلان، أتبيع عصا ترحالك؟ (الأصبهاني ١٩٢٨، الجزء الثاني، ٣٣٩)[٢]. ومع ذلك، لم يترك فن الغريض اليمنيين غير مبالين: فوفقا لما قاله مكيئون، إنه حين غنى بيتا من الشعر البطولي شديد التأثير على نحو خاص، أمام أعضاء قبيلة يمنية معروفة بخشونتها (عك)، مات أحد سامعيه من الطرب بعد أن صاح قائلا له لقد «سفهت حلماءنا وأصبت سفهاءنا» (الأصفهاني ١٩٢٨، الجزء الثاني، ٤٠٠).

ويضيف الأصفهاني أن الغريض تعرض لاعتداء أفراد وصفوا بأن لهم شعراً طويلاً «أزب»، وأنهم قبل قتله أرغموه بصلافة على أن يغني بيتا من الشعر يذكر مطاردة الطريدة.

ولا تشير الحكاية قط إلى مناقشة دينية. فلم يكن الإسلام قد دخل اليمن آنذاك إلا على نحو سطحي. ولم تكن الممنوعات الدينية المعادية للموسيقى التي كانت ما تزال ناشئة في الحجاز ودمشق قد وصلت إلى اليمن بعد. وعلى

---

(١) مات الغريض، وأصله من مكة، في اليمن حوالي سنة ٧١٧ ميلادية. وكان أحد أشهر أربعة موسيقيين في العصر الأموي (Farmer ١٩٦٧، ٨٠).

(٢) هل كانت الرباب من حيث هي آلة موسيقية قديمة قد اختفت من المرتفعات العالية في اليمن؟ يبدو على أي حال أن العود لم يكن قد ظهر هناك.

العكس، بدا أن قتلة الغريض مقاتلون لا يعرفون آلة العود، لأنهم ظنوها عصاة مسافر. ولهم شعر طويل، وهي سمة يتميز بها البدو، ويحبون الغزو كما يتبين من شطر بيت شعر طلبوا أن يغنيه لهم:

«طردوا الجمال ليهربوا منا»

وهذا يدعو لافتراض أن معارضي الموسيقى جبليون أو بداة لهم ثقافة غريبة عن لون فن المدينة الرقيق الذي يمثله هذا المغني. ولعل بعض اليمنيين تأثروا بفنه، لكن تأثرهم زاد حتى الموت. . . وهكذا ربما وجدت في تلك الفترة طريقة أخرى من طرق رفض الموسيقى، سابقة على الموقف الديني، ومتميزة عنه.

ووفقا لاحتمال آخر، أيمكن اعتبار ذلك قصة كتبها مديني مثل الأصفهاني لاتهام اليمنيين؟ ألا يكون قد استمد هذه الحكاية من البيئة الاجتماعية العراقية خلال القرن العاشر الميلادي/الرابع الهجري، فكانت حكاية تنتمي إلى تلك البيئة بدلا من أن تكون حكاية اليمن؟ وعلى الرغم من بعد الزمن تدعونا حيوية المشاهد التي يصفها الأصفهاني لاعتقاد أنها تنقل جانبا كبيرا من الحقيقة. فهي تتداخل مع الملاحظات السالفة، على مستوى اليمن والحجاز قبل الإسلام. وأخيرا، نرى الأحداث تقدم تشابها مع وقائع ما يزال من الممكن معاينتها حتى اليوم في المجتمع اليمني المعاصر.

أئمة زيديون وفقهاء شافعيون:

قدّم الإمام الزيدي، عند وصوله إلى اليمن في مطلع القرن العاشر الميلادي، تفسيرا شديد التزمت للنصوص الدينية، مبديا شكا كبيرا نحو المظاهر الفنية والثقافية المختلفة. ففي كتيب عن «الحسبة»[1] الزيدية سبق تأليفه وصول هذا المذهب إلى اليمن، حددت عقوبات عديدة لتأديب الموسيقيين، والقصاص والمغنين الجوالين، يقضي أهمها (Serjeant ١٩٥٣) بالسجن أو العقاب الجسدي بالتحديد.

فقد كان الإمام الهادي الذي أدخل الزيدية إلى اليمن تقيا ومحاربا. وكان إيمانه المطبوع بالزهد والورع يقضي على الأخص بتحريم ـ عن إيمان أو عن

(١) يطلق مصطلح «حسبة» على نوع من المؤلفات التي يتناول إدارة الأسواق. وقد كتب هذا في طبرستان، وهو إقليم قوقازي وجد فيه الزيديون في البداية.

استغلال للدين ـ ما تبيحه الشريعة بصورة عادية (العلوي ١٩٨١، ٥٨). وسيكون للموضوع الرئيسي لحملته الأخلاقية أثر في كثير من الحركات الأصولية اللاحقة، ممثلا بـ«الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر». فقد تتبع السرقة، والزنا، وشرب الخمر (نفسه، ١١٩). ولا تذكر سيرته ملاحقة الموسيقيين، ولكننا لا نعرف ما إذا كان ذلك لأن مثل تلك الملاحقة لم توجد في الواقع، أم لأن الحديث عن الموسيقيين قد يعني إعلاء من شأنهم[١]... وعلى كل حال، لم يتجاهل الهادي الغناء الدنيوي. فسيرته تنسب إليه القول: لم ارتكب قط فاحشة الزنا، ولا أكلت درهما من الحرام عارفا بذلك، ولا شربت مسكرا، ولا استمعت للغناء، ولا لعبت الشطرنج ولا أي ألعاب ملهية، ولا ارتكبت مظلمة عن عمد في حق مسلم. ولا أتفاخر بهذا، وإنما أشكر الله للنعم التي أسبغها علي (العلوي ١٩٨١، ٥٩)[٢].

إن هذا النص الذي يربط الغناء بأعمال اللهو، يضع الموسيقى في فئة الأعمال المحرّمة في الإسلام، أو إذا استخدمنا عبارة هذا الإمام، من المنكر. وقد ألف أحد خلفاء الهادي المتأخرين، هو الإمام المهدي أحمد بن يحيى بن المرتضى (توفي سنة ٨٤٠هجرية/ ١٤٣٧م) الذي كان من أهم رجال الفقه، كتيب إنكار على الآلات الموسيقية (المهدي المرتضى، بدون تاريخ).

لا تختلف الزيدية في الفقه اختلافا جوهريا عن المذاهب السنية الأربعة[٣]، بل إنها تستوحي منها الكثير. وهكذا فالمهدي بن المرتضى يستعيد آراء أئمة مذاهب مثل الشافعي وابن حنبل: فقد اعتبر الغناء والموسيقى محضورين لأنهما يبطلان عدالة الموسيقي بحيث لا تقبل شهادته في المحاكم.

---

(١) يلاحظ أحمد الشامي، وهو محق ذلك، أن التاريخ يكاد لم يخلد اسم أي من الموسيقيين. ومن المحتمل أن ذلك بسبب عدم الاحترام الذي كانت تقابل به أنشطتهم (١٩٧٤، ٣١٨).

(٢) يتخذ الشكل الأدبي للجملة نموذجا تقليديا ينسب على النحو نفسه للخليفة عثمان القول: لم أغن ولم أكذب (Farmer ١٩٦٧، ٢٥).

(٣) تختلف المذاهب الفقهية السنية الأربعة التي تأسست في القرون الأولى من تاريخ الإسلام ـ الحنبلي، والمالكي، والشافعي، والحنفي ـ بعض الشيء فيما بينها. وتعترف السنة بآرائهم واصفين إياها ب ـ «المذاهب الأربعة»، وحتى الزيدية التي توصف أحيانا بأنها «المذهب الخامس» تعترف بها. ويوجد في اليمن بالإضافة إلى الزيدية المذهب الشافعي الذي يسود بخاصة في المناطق الساحلية.

فإذا أصر الموسيقي على ممارسة عزف الموسيقى أو خشي المجتمع ذلك تجرح عدالته (المهدي بن المرتضي ١٩٧٣، ٣٨٣). كما أن المؤلف نفسه يحدد نقطتين مهمتين فلا يفرق بين سماع الغناء وممارستها. لكنه يلاحظ مقتبسا عن الشافعي أن الغناء ممنوع على المغنين، لكنه مسموح إذا استمع إليه خفية (المهدي بن المرتضى ١٩٧٣، ٣٨٣).

وحتى في هذه الظروف، يبقى «مكروها». وهكذا لا يوجد تحريم مطلق، بل حرص على الابتعاد، وعلى مراعاة بعض الحدود الرمزية، مع تسامح أكبر مع المستمعين في بعض المناسبات. ولم يبتعد فقهاء الزيدية المتأخرون جوهريا عن هذا الرأي، على الأقل من حيث النصوص (انظر مثلا: في القرن الثامن عشر الميلادي: الشوكاني ١٩٧٣، ٢٦٠ ـ ٢٧٢). فقد ترك فقهاء الزيدية، وفقهاء الشافعية كذلك، مخرجا من خلال التسامح مع ما هو ممنوع. وهذا في النهاية ما يسمح بفهم كيف عاشت الموسيقى ونمت في صنعاء على الرغم من وجود تزمت متواصل على ذلك النحو. ولعلها عانت في هذه الظروف غير المواتية من قمع متقطع، ولكنها في الأوقات العادية تركت لحرص كل شخص بأن لا يعرض نفسه للعقاب العام الرسمي.

وإذ كانت الزيدية قد بدت أكثر تزمتا من تيارات الإسلام الأخرى، فإنما يعود ذلك لتفسير حصري (مقيد) لقصد الشريعة الإسلامية. ويبدو هنا مفصولا عن جزء من جذوره الثقافية التي تعود أيضا إلى المعتزلة من حيث كانت مدرسة فكرية تتسم بالاعتدال[1]. فقد أخذ الزيديون عنها عقلانيتها التي حارب الأئمة باسمها الصوفيين، وبخاصة عادات الرقص لديهم، وزيارات الأولياء.

ولم تشغل هذه الأسئلة الزيديين وحدهم، بل كانت في أساس خلاف عنيف استمر لأكثر من قرن في الدولة الرسولية، التي ازدهرت من القرن الثالث عشر إلى القرن الخامس عشر الميلاديين، في الأراضي المنخفضة في تهامة، في زبيد، وكذلك في تعز، حيث سادت الصوفية الشافعية. وقد تواجه في هذا الجدل الصوفية والفقهاء الذين تمسكوا بالتقيد الصارم بالطقوس الدينية. ويمكن أن نعد هذا الجدل امتدادا في اليمن للخلافات الكلامية المماثلة في سوريا في الفترة نفسها (انظر Pouzet ١٩٨٣). كانت المناقشات تدور أساسا حول إدخال الاحتفال الموسيقي

(١) مدرسة فكرية مثلت بعض التحرر الفكري في الخلافة العباسية في القرن التاسع الميلادي.

الروحاني إلى المساجد بمرافقة الآلات الموسيقية، وتحول الاجتماعات الصوفية إلى حفلات دنيوية (الحبشي ١٩٧٦، وبخاصة ٣١ ـ ٤٨).

وغالبا ما استغلت الموسقى في هذه القضية لأغراض سياسية، واستخدمت في التحريض على الصوفية: أراد الفقهاء المس بالقيمة الثقافية للصوفية باعتبارها شكلا من أشكال تمثيل السلطة. وهكذا سخر أحد الفقهاء في نقد لاذع شهير من قاضي القضاة في الدولة، وهو صوفي عينة السلطان، متسائلا بأسلوب تهكمي عما إذا كان ممكنا الثقة بقاض يحب الرقص (الحبشي ١٩٧٦، ١٣٤). ويظهر وضوح التناقض الذي يرى هذا المتزمت وجوده بين الرقص والدين، جميع ما تحبل به الأفكار السلفية: فبعزفها على هذا الوتر، من المؤكد استخلاص منافع سياسية... وكان لأئمة الزيدية في المرتفعات العالية خلال هذه الأزمة دور معين في انتصار الطقوس، بتهديدهم بالتدخل إذا لم يتم الحفاظ على نقاء الإسلام (نفسه، ١١٧، ١٥١). وهكذا يعد هذا حدثا تاريخيا تأسيسيا، يمكن أن نفهم انطلاقا منه الوضع الحالي للموسيقى، من وجهة نظر كل من المجموعتين الاجتماعيتين الدينيتين في اليمن.

وفيما بعد، جاءت الإمامة الزيدية بعد دولة بني رسول، واستولت على جميع قواها خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، بقيادة القاسميين. وخففت موقفها الأخلاقي حين ولد ازدهار الدولة، بالطبع، بعض التحرر في المسالك. يورد المؤرخ عبد الله الحبشي شهادات تثبت وجود بعض التسامح الذي ساعد بالتأكيد على نمو موروث الغناء الصنعاني في تلك الفترة (١٩٨٣، ٥٦ ـ ٦٠). وعاد للظهور بقوة من جديد، خلال فترة مضطربة في أواسط القرن التاسع عشر، فرض المبدأ الزيدي القائل بـ«الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر». وهنا نملك شهادة تاريخية تستحق الملاحظة لأنها موثقة إلى حد كبير. فقد وصل الإمام المتوكل محمد إلى السلطة في صنعاء سنة ١٨٤٥ والوضع يعاني من أزمة حادة: حيث تصارع المتنافسون على الإمامة، وحاول الأتراك الحصول على موطئ قدم في اليمن، والبلاد تعاني من جفاف طويل. وكان من بين أولى الإجراءات التي اتخذها هذا الإمام اعتقال بائعي الخمر، وتحطيم جميع الآلات الموسيقية في المدينة. كما عين مرشدين دينيين للتحكم في الرعية، يوقضونهم من النوم منذ الفجر، كما كانت عادة آبائه الأكرمين (الحبشي، بدون تاريخ، ١٣١)..

يواصل هذا الإمام تراث الهادي المتزمت، وبخاصة في مجال التقيد بأداء شعيرة الصلاة. ولكن ما يهمنا أكثر من غيره أن المؤرخ بعد أن سجل جميع الحوادث التي سبقت استيلاء المتوكل على السلطة، يلاحظ أن الفوضى الطبيعية والفلكية قد كانت بالمصادفة صدى للفوضى السياسية: إذ ظهرت علامات سماوية وأرضية مرعبة. فأرعد شهاب مضيء مثل صوت المدفع، ولم تهطل الأمطار إلا نادرا، وهبط الجراد، وحلت الاضطرابات حتى عند بني الإنسان، فارتفعت الأسعار وانتشرت الفوضى السياسية (نفسه). وكما هو الغالب، ربط الخمر والموسقى ربطا وثيقا بهذا الوضع: وجسد تحطيم آلات الموسيقى ودنان الخمر أمام العامة إعادة نظر ليس من الناحية السياسية فحسب، بل ومن الناحية الوجودية أيضا. وهكذا نسب مصدر الفوضى إلى غضب الله على كفر البشر الذين، وفقا لهذا المنطق، أصبحوا أول المسئولين عنه. ويبدو أن الموسيقيين ومستهلكي المشروبات الروحية قد عدّوا منحرفين عن تعاليم الدين، وكانوا الضحية المعلنة التي ينبغي تقديمها للتكفير عن خطايا الجماعة[١]. ويؤكد العديد من ملامح الثقافة في اليمن المعاصر هذا التفسير.

الأئمة والموسيقى في القرن العشرين

كان منع الإمام يحيى (١٩١٨ ـ ١٩٤٩) لموسقى «اللهو» المظهر الأبرز لتزمت بيت حميد الدين، آخر أئمة الزيدية: فقد منعت الأغاني العاطفية، والرقص، والحفلات الموسيقية، وأسطوانات التسجيل، والراديو. ولم تمتلك حق الوجود سوى الموسيقى العسكرية. وحدث في مرات عديدة إحراق علني للحاكي (الفونوغراف) وللآلات الموسيقية، في مدن البلاد، وبخاصة في العاصمة. ومع ذلك، جرى التسامح مع بعض الأغاني الشعبية، وكذلك مع الإنشاد الديني، مثل مدح النبي ﷺ (محمد عبده غانم ١٩٨٠، ٤٣)، والإنشاد في حفلات الأعراس.

وقد ترك هذا التزمت آثارا في الذاكرة الشعبية. ففي سنة ١٩٤٣، صادر عامل المحويت خلال يوم واحد حوالي خمسة وثلاثين آلة موسيقية وأحرقها (كما يقول علي الجمالي، وهو مغن من مدينة المحويت). وكان الموسيقيون

(١) يمكن مقارنة «الأزمات» التي تكسر فيها الآلة الموسيقية بمثيلاتها في اليهودية. إذ ترتبط في اليهودية بمشاعر الحزن الناتج عن تدمير الهيكل (Adler ١٩٦٨، ٤٨٣٩).

عرضة للسجن في المدن[١] وحتى في الأرياف، حيث للإمام سلطة فعلية. واضطر الكثير من الموسيقيين للهجرة إلى عدن، وجيبوتي، وإثيوبيا، منذ عشرينات القرن العشرين. وتواصل عزف الموسيقى في السر، ولكن ليس دون معاناة بسبب عزلتها[٢].

ومع ذلك، تلقى الإمام يحيى منذ الثلاثينات نصيحة من زيد الديلمي (الذي كان رئيسا لمحكمة الاستئناف) بأن يخفف من إجراءاته الشديدة، في فترة كان النظام خلالها يحاول أن يستعين بخبراء إيطاليين (؟علامة الاستفهام من المترجم). واستقبل ابنه الإمام أحمد (١٩٤٨ ـ ١٩٦٢)، الذي كان محبا للآداب والفنون (؟من المترجم أيضا)، موسيقيين سراً (ومنهم أحمد السالمي المشهور، المتوفي سنة ١٩٤٣). إلا أنه اتخذ في منطقة تعز إجراءات معادية للصوفية (محمد عبده غانم ١٩٨٠، ٤٤) التي شجعت استخدام الموسيقى، وكانت أيضا معارضة للمذهب الزيدي. وحين خلف أحمد والده سنة ١٩٤٨، خف الضغط. وظهرت الموسيقى على استحياء في محطة الإذاعة التي افتتحها الإمام للتصدي للإذاعات المنافسة من القاهرة وعدن (١٩٥٥). إلا أن هذه المحاولة تعرضت للخنق في المرات الأولى تحت ضغط رجال الدين. ومع ثورة ١٩٦٢ وإعلان الجمهورية وضعت نهاية رسمية لهذه الإجراءات الاستبدادية. وعادت الموسيقى لتكون نظريا قضية خاصة.

ترجع هذه الإجراءات القمعية بالتأكيد إلى عوامل تاريخية معقدة. ويمكن فهمها، على الأقل في بداية الإمامة، أو في فترة متأزمة، أو أثناء ثورة على الوجود التركي[٣]، وأثناء الاستيلاء على السلطة، إلخ. ومع ذلك، تواصلت

---

(١) يوجد الكثير من الشهادات الشفوية على هذه الإجراءات البوليسية، ولكن لا يوجد إلا القليل من الوثائق التاريخية المحددة. فقد شهد الموسيقي حسين حويس في مقابلة في صحيفة الثورة أنه سجن مرتين، في نهاية الأربعينات، دون شك. ووفقا لشهادته، علق عود موسيقي اسمه شيروس إلى جدار قسم شرطة باب السبح، وهو باب المدينة الأقرب إلى قصر الإمام.

(٢) وهكذا اختفى فجأة العود اليمني (ذو أربعة صفوف من الأوتار) حوالي منتف القرن العشرين، ليحل محله عود الشرق الأوسط الذي أكسبه الراديو شعبية أوسع.

(٣) دفع الموسيقي سعد عبد الله ثمن الانتصار الزيدي. ففي سنة ١٩١٩ وفي حين كان يحاول الهرب من صنعاء، قتله رجال القبائل الذين اعتبروه منحلا (محمد مرشد ناجي ١٩٨٤). انظر حول أسطورته في التراث الشفوي ما سيأتي في الفصل السابع.

بعد الاستقلال وتجسدت خلال عهد استبدادي متشدد. فقد أراد الإمام يحيى إبقاء اليمن بمعزل عن التأثر بعالم خارجي رأى أنه كافر. وكانت موسيقى إذاعة القاهرة دون شك إحدى العلامات الأبرز والأكثر إزعاجا في هذا التأثير.

وفي الوقت نفسه، كان هذا ثمنا أيديولوجيا للدعم التي تلقاه الإمام من علماء الدين، وبخاصة علماء صعدة، من حيث هي مدينة كانت دائما مركزا روحيا للزيدية. فقد كان هؤلاء العلماء هم الذين منعوا بث الموسيقى في بداية عمل الإذاعة اليمنية (محمد مرشد ناجي ١٩٨٤، ١٣٨ ـ ١٣٩). وهكذا يمكن أن نرى في ذلك دلالة على الوزن السياسي لهؤلاء العلماء، وهو وزن لا ينفصل عن تأثيرهم الديني على قبائل المناطق الشمالية التي كانت ترى صعدة عاصمة لها[١].

وأخيرا، يكشف هذا التفسير الأصولي للإسلام أيضا عن حقيقة الثقافة في اليمن كما تكونت خلال عشرة قرون. فقد كان الإمام يحيى رجل دين متشدد وزاهداً ومجاهداً قبل أن يكون زعيما وطنيا، وكان مقتنعا بأن مهمته إعادة تطبيق الإسلام في يمن أفسد العثمانيون أخلاقه، كما يرى[٢]. وكان في حملته على الآلات الموسيقية يكرر نموذجا سبق أن شهده التاريخ في مرات عديدة، وبخاصة في عصر الإمام الهادي، مؤسس الدولة الزيدية. وهكذا كان الإمام يحيى يجد جذوره في تراث ديني متواصل، وربما سابق على الإسلام. ولم تنته هذه القيم والمواقف بالضرورة بعد قيام الجمهورية.

وبالنظر إلى شعبية الموسيقى في اليمن كما شرحنا سابقا، لا بد أن يثير هذا التزمت الحيرة. لكن اللوحة ليست دون ظلال من الفروق: فطوال التاريخ يوجد فرق بين ما هو محرم دينا في ذاته، وما يواجه باحتقار اجتماعي أقل وضوحا مع أنه قد يكون أكثر عطاء من الناحية الثقافية. ومن الناحية التاريخية، يبدو أن ممنوعات قديمة على نحو واضح قد انتقلت من حقبة إلى أخرى، فتواصلت مع بعض التغيير الذ طرأ عليها. وتم توارثها، من الناحية النفسية، من جيل لآخر، كأمانة غير واعية تواصل التأثير على التصرفات والمسالك.

---

(١) كان لهذه القبائل دور سياسي بارز بسبب قوتها العسكرية التي سمحت للإمام يحيى بطرد الأتراك. وساعدت فيما بعد ابنه أحمد لاستعادة عرشه، حينما هددته معارضة الأحرار.

(٢) تعطي صحيفة الإيمان، التي كانت في العشرينات الجريدة الوحيدة في المملكة، أخبارا عن عقوبات جلد الزناة، لكن لا يبدو أنها ذكرت إجراءات تمت بحق الموسيقيين.

محرمات ثقافية

من الواضح أن المحرمات التي لاحقت الموسيقى اليمنية خلال القرون قد كانت مرتبطة بالقيم الاجتماعية السائدة ـ القبلية والدينية ـ التي لم تتغير إجمالا إلا قليلا. وكانت تلك المحرمات أيضا موانع تعثرت عندها هذه القيم، وتضررت ليس آلات الموسيقى فحسب، بل وموسيقى الآلات والرقص أيضا. وليس من السهل دراسة القيم المعيارية، لأن تبنيها يجري على أيدي أولئك الذي ينتهكونها وأولئك الذين يحترمونها في الوقت نفسه، أولئك الذين تخدم سلطتهم وأولئك الذين تساهم في إخضاعهم[1]. ومن الحقائق الواضحة في اليمن أن التعبير عن المعايير يتم بشكل سلبي: عن طريق تحاشي التحريم بدلا من النص على الإباحة.

وبالنظر إلى تعقيد المشكلة، وإلى الطابع الغامض غالبا لهذه المحرمات، فإن مداخل التفسير هشة دون شك، وجزئية وغير مباشرة: أمثال، وأساطير، وأفكار معبر عنها بصوت عال، وإشارات تفاجئنا بخصوصيتها، وجميع المصادر التي يعود الجزء الأكبر من قيمتها إلى الظروف غير الرسمية للبحث.

١

قيم اجتماعية وموسيقى

يقول جاك بيرك إن لعلماء الدين في المدن الإسلامية تأثيرات على جميع مظاهر الحياة اليومية، على العادات العملية الملموسة وحتى على مستوى الشوارع. وهذا ما يصدق أيضا على الموسيقى في صنعاء. وهكذا قال لي رجل

(١) يعد منطق التمثيل السائد في الوقت نفسه «[. . .] الخطاب والعادة والمرجع والملجأ أو رد فعل الخاضع» (Augé ١٩٧٩، ٣٨٩).

تقي من أحفاد الرسو ﷺ إن «النبرة الدينية» تعطي للغناء طابعة «الراقي».

لقد نشأ في الجدل الدائر في الشرق الأوسط تعارض بين «الحلال» و «الحرام» (انظر الفصل الخامس)، وأدخلت الموسيقى في ما هو حرام. واستخدم فقهاء الزيدية هذا المفهوم وأساءوا استخدامه، ليبتدعوا أحيانا فئات وسيطة من المفاهيم مثل «المكروه»، و «المحظور»، و «المباح»، ولكن دون التخلي عن هذين المفهومين المتناقضين تناقضا بيّنا. ومع ذلك، لا يمكن وضع «الحلال» و«الحرام» على المستوى نفسه تماما: فالحرام حد بما يعنيه من منع[1]. وأوضاع الحياة اليومية التي تعرّف القاعدة تعريفا أوضح هي تلك التي يوشك المؤمن أن يجد نفسه عندها واقعا في الحرام. إنها حالة مخالفة الحدود، وكذلك في حال ارتكاب المعاصي التي يحرمها القرآن الكريم، من حيث يحتل منعها فيه مكانة تربوية بارزة كأمثلة للعبرة. وتوجد آلية مماثلة تخص القيم الاجتماعية: فما يحدد تحديدا أفضل نظام «العيب» هو انتهاكه وليس التقيد به. ويلوّح الأب وشيخ القبيلة على السواء بـ«العيب» في الحياة اليومية وفي الحياة العامة كذلك.

وتشمل هذه النظرة السلبية الموسيقى كما تشمل المجالات الأخرى للحياة الإجتماعية والدينية، ولكن على نحو متفاوت: فإذا كان من «الحرام» في المدينة أن تعتدي الموسيقى على أوقات الصلاة، فمن «العيب» في القرى عزف بعض الآلات ولكن دون دلالة دينية. وبالمثل، يتداخل العيب والإيمان ويتطابقان غالبا: فقد يثير انتهاك المبدأ ما يسميه الإسلام «الفتنة»، من حيث هي اضطراب اجتماعي وانتهاك للشريعة في الوقت نفسه.

«الحرام» و«اللهو»

يتداخل في مفهوم «الحرام» عدم أداء الفرائض الدينية، والسكر، وعدم الانتباه للظواهر الطبيعية التي تظهر القوة الإلهية، مثل المطر. وتقود الموسيقى إلى جميع هذه المعاصي.

توجد قاعدة صارمة تتمسك بها الأوساط التقليدية: وهي أنه يجب أن يتوقف عزف الموسيقى بمجرد سماع صوت المؤذن يدعو إلى

(١) هذا ثابت من ثوابت الإسلام. ونعرف تماما أهمية النفي المزدوج في الجهر بالعقيدة: «لا إله إلا الله».

الصلاة[١]. وعلى العكس، انتهى أغلب علماء الدين إلى التساهل مع عدم التوقف عن مضغ القات في أوقات الصلاة. وتقع خصوصية الموسيقى بالنسبة للقات في مستويين على الأقل:

- يشكل الأذان قوة رمزية جوهرية ينبغي على المرء احترامها حتى ولو لم يؤد الصلاة.

- يؤدي صوت الموسيقى إلى محذور إلهاء المؤمن عن الصلاة.

وتعد هذه القدرة على «اللهو» أمرا مهما: وتشمل كل ما يستطيع صرف المؤمن عن واجباته الدينية. والموسيقى معنية مباشرة لأن اللفظ الوحيد الذي يطلق على الآلات الموسيقية في الإسلام هو «الملاهي» (جمع «ملهي»). ويتعارض هذا اللهو مع العلامات الصوتية على الحضرة الإلهية. يوجد، إذا، تنافس صوتي، وتنازع على أذن المؤمن. فقد أراد أديب ساخر، هو محمد الحلالي، أن يشرح لي لما ذا منع «المزمار» في صنعاء[٢] (انظر الصورة رقم١٣)، فحكى لي الحكاية التالية:

قرأ إمام من محرابه في خطبة الجمعة آيات من القرآن تذكر الحساب في اليوم الآخر والخلود في نار جهنم. وحين نطق الآية ﴿لَهُۥ نَارَ جَهَنَّمَ خَٰلِدِينَ﴾ [الجن: ٢٣] التي ينبغي، مبدئيا، أن توحي بخشية الله، سمع صوت المزمار الراقص. خانته عندئذ أذناه فتحول فجأة عن قواعد تجويد ترتيل القرآن الكريم ليتابع بصوته لحن المزمار على إيقاع «لهم نار/ جهنم/ . . :».

تظهر مشكلة الصلاة أن الموسيقى والدين يتنافسان أيضا على مستوى آخر، هو المستوى الزمني (انظر مقدمة الجزء الثالث). وهو ما يؤكد النقد اللاذع الذي يوجهه بعض علماء الدين المتزمتين، مثل ذلك النقد الذي وجهه محمد الحمزي الملقب بالفران، وهو من ألف في اليمن في مطلع الخمسينات، كتيبا بعنوان: «تحذير وإعذار في تحريم الغناء». يشكو هذا المؤلف من غزو

---

(١) استطعت في ظروف صعبة أن ألاحظ إلى أي حد يمكن أن يؤدي انتهاك هذه القاعدة إلى استثارة العواطف: فقد أطلق عازف هاو لم يرد التوقف عن العزف أثناء الأذان رد فعل عنيف من جميع من في المقيل. فأراد دون جدوى أن يبرر فعله باللجوء في الوقت نفسه إلى أفكار علمانية وصوفية، فمس نقطة حساسة في الهوية الدينية.

(٢) كانت صنعاء من حيث هي «هجرة» تخضع للشريعة الإسلامية التي تحرم هذه الآلة الموسيقية الشعبية الخاصة بالقرويين.

الراديو للمنازل في المساء: إذ يبدو ان البعض كان في الماضي يسمح لنفسه ببعض التساهل فيما بعد الظهيرة في حين يكرس الليل للتأمل الديني، وبالتالي ينبغي أن لا يفعل شيئا يزعج هذا التأمل بعد صلاة العشاء، من حيث هي آخر الفروض الواجب أداؤها في الليل. وأدان الفران عادة جمع الصلاتين، والصلاة في غير جماعة آخر الليل. ولاحظ، مغتاظا، أن المؤمن يصلي في حين ما تزال جميع حواسه متعلقة بالغناء (الفران، ٨). كما أن العود يمثل خطرا حقيقيا بالقياس إلى أذان الصلاة، وإن كان أقل خطرا من المزمار لأنه آلة داخلية ـ لا يمكن أن يكون لحجمه الصوتي نتائج إلا على المستوى الخاص. ونجد هذه القضية المتعلقة بزمنية الحياة الدينية في الحكاية التالية التي نسبت إلى السلطة الأسطورية لخلفاء بغداد، وتقدم باعتبارها شرحا بعبارات شعبية:

تسمى الحفلة الموسيقية الجميلة «موقع عباسي». وتعود هذه العبارة التي تروى في صيغة مثل سائر إلى عصر الخلفاء الذين كانوا يستمعون إلى الموسيقى باستمتاع. كان المشاركون في هذه اللقاءات مدفوعين بعاطفتهم فبدأوا يوم الخميس وظلوا معا حتى اليوم التالي ناسين حتى صلاة الجمعة.

يمثل الليل أطول وقت فراغ دون صلوات مفروضة يستطيع محبو الموسيقى أن يستفيدوا منه. ولكن العرب أيضا يتغنون بزمان ماورائي، بجميع الطرق، زمان يسمح بالخروج من الزمن العادي (مثلما يحدث خلال المقيل والسمرة). ويشير الراوي دون أن يتخلى عن ورعه إلى انتهاك المحرم بشيء من الإعجاب بهذا الماضي الأسطوري الذي عرف الناس فيه كيف «يعيشون حياة أفضل من اليوم»، حينما «كانوا مسلمين حقيقيين».

توجد علاقات شديدة التغيير بين المبدأ الاجتماعي والحرية المتروكة لعاشق الموسيقى أو التي ينتزعها بنفسه. ويميز كثير من اليمنيين، على نحو بيزنطي إلى حد كبير، بين «اللهو» الذي يصد عن ممارسة الشعائر الدينية، من جهة، و«مجرد التسلية» التي لا ينطبق عليها هذا الاتهام من جهة اخرى. كما أن الحرية لن تكون واحدة إذا لم يداخلها بعض الخشية بسبب انتهاك المحرم: وهكذا يوجد بعض الشعور بالذنب لاستمرار «مضغ» القات أثناء سماع الأذان، أو في حالة الصلاة في حين تكون جميع حواس المرء داخليا ما تزال مع الغناء، كما يقول الفران. ومن هنا، فإن الموسيقى تزعج ليس فقط لأنها تلهي عن الصلاة ـ وهو ما يفعله قبلها التأمل في المقيل ـ وإنما لأن هذه المنافسة بطبيعتها الصوتية مدركة بسهولة ولا يمكن إخفاؤها.

فما يوشك اللهو أن يصرف المؤمن عنه ليس الفروض الدينية اليومية فحسب، بل والحوادث الطبيعية أيضا، مثل خسوف القمر وكسوف الشمس ونزول المطر، من حيث هي آيات من آيات الله خالقها. وهكذا فالمطر جزء من هذا التصور للكون.

كان حسن أغا ذات يوم يعزف فنزل المطر. فتوقف الموسيقي ووضع عوده. استمعنا إلى المطر النازل يملأنا الإجلال لهذه النعمة السماوية، تصدر عنا عبارات الحمد والشكر.

يتوقف «النشاد» أيضا عند هطول المطر حتى لو لم ترافقه آلة موسيقية. إنها حالات إنصات، وخشوع وتوبة، تعبر عن الإيمان الصادق الذي لا يطلع عليه إلا الله والشخص المعني فقط. إنها خشية حقيقية من الله، لكنها في الوقت نفسه إعجاب جمالي بهذا الحضور الذي يتجاوز الإنسان تجاوزا تاما. فقد تؤدي مواصلة الغناء إلى توقف المطر، أو كما تقول روايات أخرى، قد تسبب حدوث الطوفان، من حيث هو شكل آخر من غضب الله. فالمطر نعمة إلهية[١] وموسيقى طبيعية، أي موسيقى دنيوية، في الوقت نفسه. وبهذا المعنى تتعارض مع الموسيقى الإنسانية. يقدم الموسيقي بإنصاته الخاشع نوعا من التضحية بصوته. ويبدو أن هذا الالتزام بالصمت يستند إلى حديث نبوي يحرم صوتين، صوت يرتفع أثناء حدوث نعمة إلهية ـ أي المطر ـ وصوت يرتفع أثناء المصيبة، مثل النواح (أورده الفران، ١٦).

ولا شك أن الانتباه الضروري للحادثات الطبيعية أيضا أحد العوامل المهمة لمنع المشروبات الكحولية. فالسكر، في الواقع، يبطل جميع دلائل الورع أثناء ظهور واحدة من هذه الحادثات، التي لا يمكن التنبؤ بظهورها[٢].

---

(١) ما يزال يطلق في اليمن اليوم على المطر تسمية «النعمة» بامتياز.

(٢) حين أصيبت اليمن بجفاف طويل سنة ١٩٨٤، أصبحت السيطرة على تهريب الخمر أقوى، تحت ضغط رجال الدين. كانت الفكرة التي تتكرر غالبا أنه «إذ كانت الأرض عطشانة، يستطيع أولئك الذي ينتهكون الشريعة أن ينتظروا أيضا». وهكذا عد الجفاف عقوبة غياب التقوى، وبخاصة عقوبة شرب الخمر. يتكرر هنا قلق الإمام الذي منع الخمر والموسيقى في صنعاء سنة ١٨٤٥ (انظر الفصل السادس). وحدث رد الفعل نفسه عند الوهابيين في الرياض بعد سنوات من ذلك، حين انتشر وباء الكوليرا (Grandguillaume ١٩٨٢، ٦٤٣).

ويعد الخمر من حيث هو سائل كيماوي صنعه الإنسان[١] نقيض المطر، من حيث هو سائل طبيعي ونعمة إلهية. فإجماع علماء الدين منعقد على تحريم الخمر. ومن وجهة النظر الأخلاقية الدينية (ومن وجهة نظر الشرف أيضا)، يقرّب السكر الإنسان من الحيوان، ويجعله يفقد عقله. لأنه يحدث فيه تغييرا، أو يجعله «مسخا». ولذلك يقال له «ممسوخ». وغالبا ما يرتبط الخمر في ذهن رجال الدين بالموسيقى، لأن الموسيقى أيضا تغيّر وعي المؤمن[٢]. فقد كان مصطلح «مغيّرات»[٣] في القرن التاسع عشر يطلق على كل ما يغير مزاج الإنسان، مثل هذه القوارير، وهذه الآلات الموسيقية التي يجري تدميرها علنا (الحبشي، تحقيق، ١٣١)[٤]. لأن المشروبات الكحولية والموسيقى تبلبل مثلا أعلى إجتماعيا ودينيا، هو التحكم في النفس ولجمها.

كما يربط الخمر بالموسيقى من حيث العلاقة الخاصة بالمطر، في أسطورة بطلها موسيقي في بداية القرن العشرين، هو سعد عبد الله[٥].

كان سعد عبد الله الموسيقي المفضل لدى الأتراك خلال الاحتلال العثماني الأخير. وكان يعزف في جلسات خاصة إلى هذا الحد أو ذاك يشرب فيها الخمر، وتعاشر النساء. وكان أعظم موسيقي من ذلك النوع الذي تحكي الأسطورة أنه كان قادرا على استئناس العصافير بغنائه (محمد مرشد ناجي

---

(١) إذا كان الخمر يذهب العقل، فإنه فضلا عن ذلك نتيجة تخمير ترى الديانات السامية أنه يصيب النظام الطبيعي للأشياء باضطراب. وحتى لو أدى الحشيش إلى التخدير، فإنه لا يمتلك هذه الخاصية السلبية.

(٢) كانت استعارة الـ «مسخ» للدلالة على تأثير الخمر، وكذلك فقدان العقل، لعنة كان الموسيقيون وعشاق الموسيقى مهددين بها على أيدي الدعاة في الفترة التقليدية. وكانوا معرضين للمسخ إما إلى قرود أو إلى خنازير، وهي حيوانات نجسة (Robinson ١٩٣٨، ١٩ ـ ٢٠).

(٣) أجهل سبب جعلها مؤنثة: فقد لا يكون لذلك في اللغة العربية سوى قيمة نحوية بحتة، لكن من المحتمل أن نوع الكلمة هنا موجه لتقوية طابعها الحاط من القيمة.

(٤) استخدم هذا اللفظ أيضا بمعنى مقارب ابن الجوزي لإدانة ليس الخمر فحسب، بل وشكل من الغناء الذي يستخدمه الصوفية أيضا، لأنها «تغير» ذكر الله في أذكار تهدف لبلوغ النشوة (ابن الجوزي، ٢٢٨ ـ ٢٣٠).

(٥) يعد هذا الموسيقي أحد أكبر الموسيقيين المعروفين في هذا القرن. لكن سيرته محاطة بالأساطير. وتكاد الحقيقة الوحيدة التي نعرفها عنه علم اليقين أن القبائل المناصرة للإمام يحيى قتلته عند انتصارها على الأتراك سنة ١٩١٩، لأن محمد مرشد ناجي يقول إنها اعتبرته منحلا (١٩٨٤، ١٠١).

١٩٩٤، ١٠٠). واتهم الناس حياته المنحلة بأنها سبب الجفاف الكبير وعدم نزول الأمطار. وخرجت المدينة ذات يوم لصلاة الاستسقاء، لكن الموسيقي منع من المشاركة فيها. فلم تهطل الأمطار. وحينئذ قرر سعد عبد الله أن يؤدي صلاة الاستسقاء بمفرده. فارتدى ثياب الإحرام، وتوضأ، وأخذ عوده (الطرب)، وتوجه سرا إلى ضفة الوادي. وأنطلق ينشد مدائح دينية (توسل، وأدعية، ونشيد، إلخ). غنى بقلب مفعم بالإيمان والخشوع، تغطي وجهه الدموع. وما كاد ينتهي من الوصلة الغنائية الأولى حتى استجاب الله لدعائه ونزل المطر.

تستند هذه الأسطورة إلى الحياة العملية لسعد عبد الله وفي الوقت نفسه إلى قصة مستوحاة من القرآن الكريم:

تعرضت عاد التي كانت أحد شعوب شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام للدمار بسبب كفرها وشغفها بالشراب والموسيقى. وعند قدوم مبعوثيها إلى مكة للحج وطلب الشفاعة لنزول الغيث أوقفوا على الطريق. أضلهم مضيفهم الشيطان بالخمر وغانيتين (جاريتين مغنيتين)، تتمتعان بصوت رائع، هما «الجرادتان»، مما أنساهما مهمتهما. وأباد الله عاد بالجفاف، أو كما تقول رواية أخرى، بإعصار[1].

روى قصة سعد عبد الله رجل مولّع بالموسيقى مع أنه شديد التدين، ونحس فيها بنفس صوفي. إذ يتصل الموسيقي بالله مباشرة دون واسطة أخرى سوى الموسيقى:

- ويتهم الموسيقي بأنه سبب الجفاف لأنه يعيش حياة فاسدة ويغوي المؤمنين بالجمع بين الموسيقى، والجنس والسكر... أي أنه مبتذل. ويمنع عليه المشاركة في الصلاة، لأن حضوره يجلب الشر ويقلل من فرص استجابة الدعاء. إلى ما ذا ينبغي نسبة هذا الدنس؟ يعدّنا الراوي برواية هذه الحكاية لمأثرة الموسيقي اللاحقة. لكن الأديب المتزمت لا ينتزع منها المعنى. فالموسيقي بقدرته على «الإلهاء» يوشك في الواقع أن يفشل الغرض من

---

(١) الموسوعة الإسلامية، مادة «القمان»، الطبري، اقتبسه Poché ١٩٨٩، II، ويعطي السعودي رواية معاكسة عن الحدث: إذ يقول إن الجرادتين تحملتا إنقاذ شعبهما بإنزال المطر بواسطة الغناء (١٩٦٥، ج٢، ٤٤١، أورده Poché، ibid.). فهل هذا أثر رواية قديمة عن الأسطورة؟

الصلاة، التي لا تكون مقبولة إلا بالخشوع الداخلي وتوبة المصلين الصادقة. وإذا كان الموسيقي قد أصبح ضالا وملعونا، فإن حضوره يهدد بتدنيس صدق صلاة الجماعة. وفي مقابل هذا الإله الذي يطبق مبدأ المسئولية الجماعية، تشير خاتمة الحكاية إلى إله يميز بين الناس وفقا لعمق إيمانهم.

ـ لصلاة الاستسقاء، إلى جانب بعدها الديني، وظيفة سحرية تؤكد رمزية المطر، باعتباره تيارا عموديا ينزل من السماء إلى الناس، مثل الوحي ـ يستخدم القرآن في الحديث عنهما اللفظ نفسه: «النزول». أما الموسيقي فـ«يرفع الصوت»، وهذه كناية سبق ذكرها. ويتقابل المنطق الصاعد بالمنطق النازل عند السجود في الصلاة. وإذا ارتفعت الصلاة إلى الله فإنما ترتفع من حيث هي فعل عبادة، يتميز بالخشوع، وصوت لا يكاد يجرؤ على البوح. وهكذا تبدو الأسطورة محاولة لجعل التيار يسير في الاتجاه المعاكس. وفي هذا السياق، تتعارض الرمزية السلبية للخمر مع رمزية دم الأضحية الذي يجب أن يسيل في الوادي كناية عن المطر.

ويمكن أن نستنتج من هذه السلسلة من الملاحظات أن عدم حضور الذهن حال حدوث العلامات الدالة على العظمة الإلهية في الطبيعة تختلف من حيث نتائجها عن عدم حضور الذهن في الصلاة: فعدم الحضور في الصلاة لا يجلب سوى الهلاك الشخصي، في حين أن عدم الحضور حال المطر قد يجلب كارثة كونية تهدد الجماعة كلها. وبالمثل، إذا كان لنشيد الابتهال القروي عند «التسقية» وظيفة سحرية تتجسد في استنزال المطر (الفصل الأول)، فإن آلة الموسيقى تمتلك ـ على الأقل في الحكاية ـ شيئا من القوة السحرية: وللابتهال والدعاء مصاغين صياغة موسيقية حظ أوفر من الاستجابة. لكن المجتمع لا يعترف للمغني، المشغول عموما بالاستمتاع الدنيوي، بالأهلية لأداء هذه الوظيفة، وبالتالي يكتسب عمليا دورا سلبيا.

لهذه الملاحظات أهمية من حيث انطباقها على المغنين المدنيين. ويقال إن توقف المغني في المدينة عن الغناء أثناء هطول المطر يسعى للابتعاد عن المفاهيم الوظيفية للغناء القروي، المشهور عنه احترام الإيقاعات الطبيعية للأرض. وتستعيد طقوس الخصوبة والاعتقادات المتصلة بالأرض، في فترات الأزمة والجفاف، كل ما لها من أهمية. ونرى إلى أي حد تعتمد المدينة على بيئتها الريفية: فحتى ماض قريب إذا طال الجفاف تعرض سكان المدينة لمجاعة

حقيقية. وبالمثل، كان تكسير آلات الموسيقى ودنان الخمر عند حدوث الجفاف سنة ١٨٤٥ تنازلا قدمه الإمام للمؤمنين المتصلين بهذه البيئة. إنها هنا قيود على «مدنية» صنعاء. ولا يفعل استخدامها لأغراض سياسية سوى توكيد قيمتها الثقافية.

الشرف والعيب:

يتمسك سكان صنعا، من حيث هم مدنيون جديعهم، بالتعريف القبلي للشخص: وما يزال العديد منهم يرتبطون بمحل قروي يحافظون معه على تحالفات وعلاقات حماية تدفع قيمتها أحيانا نقدا. وكانت هذه الحماية حتى وقت قريب ضمانة للحياة، لأن المدينة كانت في أغلب الأحيان مهددة بنهب القبائل (كما حدث سنة ١٩٤٨). وبالنتيجة، فإن للشعور بالشرف في المدينة نفس القوة التي له عند رجال القبائل تقريبا[١].

لا يوفر أفضل تعريف للشرف سوى نقيضه، «العيب». فالعيب يناقض مصطلحي «العز» و«الشرف»، من حيث هما شكلان إيجابيا تماما للشرف، الذي قد يوجد لدى الشخص وقد لا يوجد. لكنه يناقض بخاصة مفهوما أكثر نسبية هو «العرض»، الذي قد يتعرض للخطر، وقد يخدش أو يصلح (يعوض)، لأنه مرادف لـ«قرابة النساء»، ويستند إلى عذرية المرأة قبل الزواج، من حيث هي حجر الزاوية في الزواج. إن التعبير الغنائي عن مشاعر الحب أو المشاعر الحميمة الأخرى، من حيث هي عرضة لتفسيرات متنوعة، يوشك دائما أن يثير ـ لو لم يكن إلا على نحو غير مقصود ـ موضوعات نابية، أو سفيهة. وفي النهاية، تتعرض سمعة الأسرة الحسنة للمساس، أي مصداقية أعضائها في التدخل علنا كوسطاء في النزاعات، وهي وجاهة تتضح من نبل السلوك العام، والامتناع عن سرعة الانفعال، وعدم إظهار الانفعالات على الوجه، إلخ. لهذه الأسباب، يجب أن تبقى الموسيقى شأنا خاصا تماما.

ومن وجهة النظر هذه، تختلف الممارسات العملية تماما في المدينة عنها في القرى. إذ يعتبر رجال القبائل أن عزف الآلة أكثر ما يجعل الموسيقى تمس بالشرف. وهذه بخاصة حالة المزمار الذي يلتصق به شيء من «العيب». يعزف

---

(١) يعتمد هذا الرسوخ لنموذج الشرف على الوسط أيضا: فحضوره أكثر لدى الأرستقراطية الحضرية والفئات الوسطى الأقل تدينا: «القضاة والعرب».

هذه الآلة مجموعة من المحترفين هم «المزمّرون» الذي لا يعدّون أعضاء كاملي الحقوق في القبيلة. ولهذا يجري التسامح تماما مع الرقص على أنغام الموسيقى التي يعزفون: فالأدوار متميّزة تماما وتكاملية. وفي الوقت نفسه، غالبا ما يجد القرويون في الطبيعة فضاء مفتوحا يستطيعون أن يؤودا فيه أغاني عاطفية دون أن يسمعهم أحد، أو متظاهرين بأن أحدا لا يسمعهم.

أما في المدينة فإن الفضاء المنزلي أكثر انغلاقا. ويجب تغيير التصرفات بين الشارع والمنزل[١]. إذ يعتمد «الشرف» و«العيب» على ذلك: ويوجد موسيقيون يعزفون «في البيوت»، وآخرون يعزفون «في الشارع». وعلى مستوى آخر، يرى كثير من الموسيقيين أن من «العيب» العزف «ظاهرا»، أي أمام جمهور عام. ويترافق ذلك بتصرف يتسم بالاحتشام الذي يسمح للموسيقي بأن لا يظهر في الخارج بصفته موسيقيا: فلن يخاطر محمد محلل، مثلا، بالمشي في الشارع حاملا آلته الموسيقية (حتى ولو كانت داخل حقيبة)، خشية أن يتعرض للمزاح الجارح، وبخاصة من الأطفال. وهكذا، إذا كان الموسيقيون ينتقلون اليوم أكثر مما كانوا يفعلون قبل الثورة، فلأن السيارة تسمح بالانتقال دون أن يتعرف عليهم أحد: فلا تقتصر دلائل احترام الموسيقي عند دعوته على نقله بالسيارة فحسب، بل ونقل آلته أيضا[٢]، ويفضل أن ينقل كل منهما بمعزل عن الآخر.

ومن العيب على الموسيقي أن يجري التصفيق له بعد الأداء: فذلك مظهر من المظاهر المبالغة في تمجيده بالقياس إلى مبدأ التواضع الذي يفرضه الشرف. لكن الشرف يمس الجمال أيضا، لأن بعض حالات الأداء تعتبر فاقدة للرجولة، مثل عدم عزف الأجزاء الثلاثة المكونة للوصلة الغنائية. وأخيرا، من العيب بخاصة طلب النقود أو قبولها مقابل عزف الموسيقى. وعلى العكس قبول الأشياء المادية غير النقود. فالموهبة الموسيقية جزء من صفات الشخص، ومن غير المتصور المتاجرة بها. لكن من الشرف أيضا عند دعوة الموسيقي التحلي بسخاء غير مرئي حتى لا تمس كرامته.

---

(١) لن يسلم صديقان حميمان على بعضهما البعض في الشارع إلا شزرا إذا كان أحدهما بصحبة زوجته.

(٢) لاحظ ل. ساكاتا الشيء نفسه في أفغانستان (١٩٧٦، ١٧).

ويوجد عائق أخر أمام الفرد وأمام الجانب الاجتماعي، وهو الزواج بالتأكيد، حيث يوجد توتر خاص بين علاقة التصاهر التي تعد علاقة علنية، والعلاقة الشعورية بين الزوجين من حيث هي علاقة خاصة تماما (عدره ١٩٨٢، ٢٢٨). فغالبا ما يجهل الحضور أثناء حفل الزفاف اسم عائلة العروسة. وما لم يكن الشخص من المقربين الحميمين، سيكون السؤال عن ذلك خروجا على الأدب. وينبغي أن يبقى العروس هادئ الأعصاب (شلحد ١٩٧٣، ١٦): فهو مركز جميع توقعات العائلتين ويجب لذلك أن يضبط مشاعره، لأنه أول المعنيين[١]. ومن واجب الموسيقي أن يواجه هذا التوتر، أي أن يحافظ عليه مع السيطرة عليه في حدود فكرة «الفرح»، هذا الجو الفردي والمقنن في الوقت نفسه. إنه دور حيوي ولكنه حساس، من حيث الرهانات الرمزية، والمفاوضات بين العائلتين، وحساسية كل منهما. وعلى المغني أن يعرف تماما واقع العلاقات بين الأشخاص الحاضرين، وأن يعرف ليس ما ينبغي أن يغني فحسب، بل وما ينبغي أن لا يغني أيضا...

إلى أي مدى يستمر التأثير التاريخي لمواضعات سبقت الإسلام لها علاقة بالشرف، أو على العكس، إلى أي مدى نتجت عنه؟ من الصعب الإجابة، لأن الإحساس بالشعر والعواطف الدينية تمتزج في عدد من الأوضاع، على نحو لا يمكن الفصل بينها، وتنتج نوعا من التوليف نجده في مفهوم «الفتنة».

امتزاج القيم: الفتنة

يسعى الدين في الغالب للتحكم الاجتماعي في القضايا التي ليست من اختصاصه على نحو مسبّق: مثل تعليم الناشئة، وتنظيم الزواج، والعلاقات بين الجنسين. وهو ما فعلته الزيدية منذ وصولها إلى اليمن، مقدمة قوتها الأخلاقية باعتبارها الوساطة الوحيدة القادرة على تجاوز النزاعات القبلية. وبالمثل، تعد ممارسة الموسيقى ذات صلة بهذين المستويين، الاجتماعي والديني. فعند حدوث وفاة يمتنع الجيران عن إقامة حفلات موسيقية، حتى ولو كان بمناسبة الزفاف: من المستحيل الفصل بين الشعور الديني ـ حضور الموت ـ والمشاعر الاجتماعية مجسدة في احترام مشاعر الأحياء. وهذا يعني في الوقت نفسه

---

(١) تسهم أناشيد الـ «مشرب» التي جرى غناؤها أثناء عبوره، والتي تشبهه بجمال الهالة القمرية للنبي (ص)، في إضفاء الجلال على الاحتفال.

«الاضطراب»، أو «الشقاق بين جماعة المؤمنين»، أو «الإغواء». يعبر هنا أيضا عن المعيار أو القاعدة بأسلوب سلبي:

أجاب رجل دين كبير مؤخرا على سؤال حول الموسقى، أحلال أم حرام، قائلا إنه لا يوجد أي تحريم للموسيقى شريطة أن لا تثير «الفتنة».

ويحتمل أن الحقيقة تقع في تعدد معاني هذا اللفظ، حيث من الصعب التميز بين إغراء الفتنة للفرد من جهة، والاضطراب الذي قد يسببه هذا الإغراء للجماعة من جهة أخرى. فقد نتصور الموسيقى تعزف في السوق، أو في تجمهر «رعاع»، وراقصين، وتزاحم، وصخب... وعلى المستوى الخاص، قد ينتج الزنى أو الزواج غير المتكافئ، أو الاضطرابات العائلية والقبلية[1]. وهكذا، سيكون مدعاة للفتنة توفر حرية للنساء واسعة أكثر مما يجب. يمر التحكم في هذه الحرية بتقصير مدة اللقاءات النسائية فيما بعد الظهيرة «التفرطة» بخاصة، تلك اللقاءات التي تعد مع ذلك أقصر من لقاءات الرجال، وأقل انتظاما منها:

يحكى أن في أواخر عهد الملكية، حاول القاضي الحجري، الوزير المشهور في عهد الإمام أحمد، أن يوقف ما كان قد بدأ من تغيير في آداب السلوك. فأمر بأن تعود النساء اللواتي يذهبن لزيارة صديقاتهن إلى البيوت قبل غروب الشمس، حتى لا يتسرب «الانحلال» إلى هذا الغدو وذلك الرواح الملحوظين في صنعاء.

تعني «الفتنة» فيما يخص الموسيقى، فيما تعنيه، إغراء النساء الذي تقدم له الأغاني تسهيلا إضافيا مفضلا. فمن غير اللائق بالنسبة لامرأة أن تغني أمام رجل، حتى ولو كان من أقاربها. ويعتمد هذا بالتأكيد على الوسط الاجتماعي. فلا يسمح بعزف آلات النقر (الإيقاع) والغناء سوى لنساء «المزاينة» غير المستوعبين في النظام القبلي، اللواتي يسمح لهن وسطهن الاجتماعي بذلك. وتهتم السلفية الدينية بذلك أيضا. وهكذا يروى حديث نبوي شريف معروف، يشار إليه في اليمن غالبا، عن النبي ﷺ أن النساء يجب أن لا يرتّلن القرآن إلا فيما بينهن. وعلى نحو عام، لا يصلين في المسجد.

---

(١) الاضطرابات التي قد تحدث في اليمن: نزاعات قبلية طويلة ودامية تنفجر غالبا بسبب مجرد الزواج غير المتكافئ.

وبمنع على النساء أيضا العزف على آلات اللحن. وتتعلم بعض النساء من عائلات «محترمة» عزف العود أحيانا، ولكن في سرية تامة. وقد يرافق رجل عازف عود بعض المغنيات، إلا أننا لا نعرف امرأة تعزف العود علنا. يحدد هذا المنع الخاص ممارسة الموسيقى على نحو يفصل بين الجنسين.

الأهم بالنسبة لرجل أن لا يكتشفه أحد متلبسا بممارسة ما هو ممنوع. فسيعني الغناء بحضور امرأة محاولة إغرائها، ما لم تكن زوجة المغني أو زوج المستمعة حاضرين. فليست رغبة الإغراء أقل حضورا من متعة الغناء. ويستحيل تماما تمييز ذلك من الخارج. يستطيع هذا الإغراء، من حيث صلته بمفهوم «الفتنة»، أن يولد الاضطراب الاجتماعي حتى ولو لم توجد نية صريحة لإثارتها (كما ترويه الحكاية حول إغراء الجمّال في الفصل الأول).

يفرض الاختلاط الحضري، مقرونا بالتديّن السائد، اللجوء إلى السرّية. يعيش الرجل والمرأة في الأسر التي تنتمي إلى الفئات المتوسطة («العرب»)، والفئات العليا («القضاة والسادة»)، في أماكن منفصلة. ويجب أن لا تتحدث المرأة إلى «أجانب» (من غير أسرتها) ولا أن يشاهدوها. وهنا أيضا، يختلط شعور «العيب» على نحو حميمي بـ«الحرام». يعيش الموسيقيون ما يمارسون من إغراء للجنس اللطيف، أو ما يعتقدون أنهم يمارسونه، بكثير من القلق ومن الشعور بالذنب، وفقا للأفراد، ولشخصية كل منهم، ولوسطهم الاجتماعي. وهكذا فإن الموسيقي حسين أغا يتمتع بإحساس حاد ـ ولعله حاد أكثر مما ينبغي ـ بقدرته على الإغراء. فيعزف في العادة في بيته منعزلا في غرفته. وحين تمر زوجته في الدرج يتوقف، خشية أن تكون برفقتها إحدى صديقاتها، التي قد تتعرض لإغراء الآلة أو صوت المغني بمصادفة غير مستحبة... وتوضح أسطورة، ليست من صنعاء وإن لم يروها غير سكان هذه المدينة، الطابع الحساس لهذه المشكلة، ونوع الهواجس التي تثير لدى الموسيقيين:

كان مغن من أهل المحويت يدعى حمود قاسم، يتاجر مع عدن في مطلع القرن العشرين. وذات يوم، وهو في طريقه نحو الجنوب، دعاه سلطان لحج، الذي كان ذواقة للموسيقى. وأثنا المقيل، أعطيت له آلة عود فعزف. وكان هناك السلطان وإخوته، وزوجة السلطان مختفية وراء مشربية

تستمع سرا. وبعد عزف مقدمة طويلة باشر حمود غناء هذه الأبيات:

ومشرفه من قصرها الممنّع والنيّرات تسجد لها وتركع[1]

وما كاد ينطق هذه الكلمات حتى انهار السلطان من الانفعال فاقد الوعي. وبلغ الحادث مسامع الناس، الذين رفعوا سيوفهم فوق رأس الموسيقي، ظانين أنه يتغزل بالسلطان. ولأن السلطان كان شهما، أوقف سيوفهم ولكنه أمر التاجر الموسيقي أن يغادر سلطنته خلال أربعة وعشرين ساعة، ومعه جميع بضائعه.

تفتن مقدمة موسيقى الآلة، ببراعتها، مسامع السلطان. ويأتي الشعر في نقطة معينة ليصف وضعه - امرأة جميلة مغلق عليها في أعلى القصر. ويثير اضطرابه فيغشاه بغتة وعي وجودي يميز الإحساس الشعري الموسيقي.

والحادث هنا أيضا، غير مقصود - لا يشترك السلطان والموسيقي في أي سر - كما لو لم تفعل هذه الحكاية سوى مس المحرم مسا خفيفا، لتظهر الموسيقي في وضع البريء المتهم دون ذنب. وحتى لو حدث أن أغرى دون قصد، فالأهم أنه لم يستسلم للغواية. فالرجل من حيث هو مؤمن ورجل يتمسك بالشرف، يتحدد بقدرته على إعمال عقله، وبالتحكم في نفسه.

وهكذا، تتناقض الموسيقى تارة مع المعايير الدينية، وتارة أخرى على مستوى الشرف، وتارة ثالثة على المستويين معا. فبالنسبة للمعيار الديني، تشكل أذنا المؤمن نقطتين حساستين، وكذلك يفعل تنظيم وقته. وعلى العكس في منطق الشرف، يتصل الأمر كله بالأدوار: مع التضحية بشيء من الاحتشام لا تكون الموسيقى والرقص «عيب»، فالعزف على الآلة والغناء العاطفي وحدهما «عيب». ومن هنا يأتي التقسيم الاجتماعي للأدوار. وبالنسبة للموسيقي في المدينة، يتضمن منطق «الفتنة» «العيب» و«الخطيئة» في الوقت نفسه. وتنصب المحرمات عندئذ بخاصة على تنظيم الفضاء، والحدود التي يرسمها التعارض بين العام والخاص. وهذا ما لا يستنفد المعاني المختلفة للفظ «فتنة» التي سنعود إليها.

تظهر كثرة هذه المعاني الرمزية أنها ثمرة منطق تاريخي، وأن أجيالا متعاقبة قد عدلتها بلا كلل، لتجعل منها ثقافة، وطبيعة ثانية. وهي الآن ما

---

(١) ومشرفة من قصرها الممنع والنيرات تسجع لها وتركع
وهي قصيدة لشرف الدين (انظر ميتان وموشحات).

ينبغي أن نعرض معانيه من وجهة نظر «الأشياء الموسيقية» ـ الآلات، وصوت الإنسان، والرقص، والجسد بشكل عام.

٢

رمزية الأشياء الموسيقية

يعدّنا تناول قيم المجتمع اليمني لفهم الطابع الزائل والحقيقي للرمزية التي تتمتع بها الآلات الموسيقية، من حيث هي «آلات لهو». ويؤدي الشعور بعدم الارتياح أمام غياب المعاني الواضحة لموسيقى الآلات، إلى إسقاطات عقلية على المجالات المجاورة، أو على كلمات النص المفضل، أو على حركات (إشارات) الموسيقي.

العود: فوق ـ طبيعي وزائل:

يحاط العود في اليمن بتميّز فني كبير. إنه الآلة الموسيقية اللحنية الوحيدة التي ترافق غناء المدينة، كما أن وجوده في صنعاء قديم. و يتمسك اليمنيون عبره بالتراث العربي للفترة الكلاسيكية: إنه بامتياز «الوتر» الذي يمتلك القدرة على تحريك مشاعر الفرد. ويسمى العود اليمني القديم «الطرب» ـ وهي الكلمة نفسها التي تطلق على المشاعر ـ أو «طربي» (تصغير طرب) (انظر الفصل الثالث). ويسمى العود المصري، الذي وصل وانتشر خلال القرن العشرين، في صنعاء «كبنج»، وهو تصحيف شعبي للفظ «كمنجه».

ويكثر عشاق الموسيقى الحديث عن عاطفتهم الجيّاشة والمحبطة في الغالب نحو هذه الآلة. قال أحدهم: «عزفت لليال طويلة، لم أخرج قط، ولم يعد يشغلني سوى العزف. وحين أدرك أبي ذلك، أخذ عودي وكسره».

وقد رأينا أن من الخطر، وفقا لجماليات الغناء الصنعاني، أن تستقل الآلة، حين يكون حفظ الشعر غير متقن تماما (الفصل الخامس). يضعه هذا التناقض دون غموض في جانب ما هو مخالف للمألوف وغير اجتماعي. ومن وجهة النظر هذه، تطلق ألفاظ عديدة ذات دلالة على عزف العود:

ـ عزف، وهو لفظ كان في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام يطلق على صوت الجن. وهو الآن لفظ شائع وأكثر حيادا في تسمية موسيقى الآلات ـ على عكس ما في الشرق الأوسط حيث حل محله لفظ «لعب».

ـ «دق» وهو لفظ مستمد من مستوى لغوي أكثر شعبية. ويمكن أن يعبر عن فارق في المسافة، وقد يعبر عن الاحتقار.

ـ «دندنة» وهي محاكاة صوتية تستخدم في الغناء، محملة بمضامين مألوفة، حسية وساخرة في الوقت نفسه، ويستخدمها الموسيقيون أنفسهم.

ـ «قنقحه» وهي محاكاة صوتية أخرى تطلق على صوت الصحن النحاسي[٥]. ويمكن إطلاق هذا اللفظ الحاط من القدر لوصف عازف رديء، مع قدر من السخرية.

تؤكد الألفاظ الثلاثة الأخيرة سمة الضرب على آلات الإيقاع في العزف، وهو ما يتفق مع ما يعرف عن الأسلوب اليمني شديد الإيقاعية.

يقودنا أصل كلمة «عزف» مباشرة نحو ما فوق الطبيعة. فغالبا ما كان لآلات العود اليمنية القديمة (الـ«طربي») مرايا مثبتة في طرف مشبك الملاوي (انظر الرسم التوضيحي لكتاب محمد عبده غانم، وكذلك الصفحة الأخيرة من أسطوانة Jargy ١٩٩٤). وكانت وظيفة هذه المرايا صد الأرواح غير الطبيعية التي قد تغريها الموسيقى (Poché ١٩٧٦). كما كانت الصيغ الشفوية التي يقولها المستمعون للموسيقي خلال الجلسة الموسيقية مرتبطة بهذه المشكلة: إحداها تتمنى له «الحماية من كل شر» (الفصل الثاني). والحال أن هذه الصيغة لا تقال بعد أداء «النشّاد» الصوتي البحت. يمكن لذلك افتراض أنها تخص العود تحديدا. وبالمثل بالنسبة للصيغة التي تذكر سورة [يس] (وهي نفسها التي تقال لحماية العروس من العين الشريرة في أناشيد الزفاف). من الصعب القول إلى أي مدى ما تزال هذه الرمزية حية اليوم. لكن موسيقيا يرفض تسجيل ما يعزف ويرفض أن يعزف أمام جمهور عام، أسر لي مثلا، أنه يرى ذلك «. . .إن ذلك مثل بقرة محفوظة في الاصطبل، لا تخرج منه قط: تحتاج إلى حماية من العين الشريرة[١]».

وبالنظر إلى ذلك، كان هذا الموسيقي يخشى حسد الموسيقيين الآخرين، وغيرة النساء اللواتي لا يمتلكن درجة الحساسية نفسها التي يمتلكها. وسواء

(١) كان لكل بيت في الماضي بقرة لتوفير الحليب للعائلة. وكان حدوث أمراض تصيب الماشية يعلل بفكرة وجود الجن أو العين الشريرة.

أكان الخطر من جني يخرج من الآلة أو يجذبه صوت المغني[١]، أم كان عينا شريرة تهدد موهبة الموسيقي، فإن هذا الخطر يبدو بالتالي ثابتا. وفي الوقت نفسه، لا ينفصل هذا عن بعض السخرية: إذ تعبر الألفاظ الثلاثة التي تطلق على عزف الآلة الموسيقية، جميعها، وعلى طريقتها، عن السخرية أو الاحتقار. ويتقوى هذا الانطباع بفحص لفظ «كبنج» (آلة العود المصري)، المتكون بطريقة التصحيف اللغوي. يوجد هنا، في الواقع، تغيير ليس دلاليا فحسب ـ من الوتر المفروك (المحكوك) إلى الوتر المقروص ـ بل وتحول صوتي أيضا: يكرر تحوير الكلمة بطريقة تميز لهجة صنعاء لتتضمن السوقية والسفاهة والسخرية. يصبح الحرفان الصامتان أكثر قرعا، وأكثر تفجرا: جعل صوت ما قبل الحنك (الحلقي) /ج/ يخرج عن طريق الأسنان (الجيم المعطَّش)، وبخاصة عن طريق صوت الإدغام الشفوي الخيشومي /م/ في/ ب/ . ومما يستحق التأمل هذا التوافق بين السخرية وما هو فوق طبيعي. ولقد توفرت لنا فرصة على أيدي هذه المجموعة الخاصة بعض الشيء والتي يمثلها أطفال يميلون غالبا نحو التعبير عن قيم آبائهم بشيء من المبالغة. فالموسيقي الذي يمشي في الشارع وآلته في يده، نادرا ما لا يثير فضول الأطفال الذين يلعبون في ذلك الشارع، أو لا يكون عرضة لشقاوتهم. وسيطلقون عليه كلمة «كبنج» الغريبة بنطقها ذاته، مترددين بين السخرية التي يعطي زملاؤهم الأكبر منهم المثال عليها، والخشية من شيء غامض يجهلون كل شيء عنه.

ويكون السذَّج أنفسهم موضوع سخرية في علاقتهم بالعود، وبخاصة في فرح الزفاف. يملك أحسن. . . ، وهو شخص ساذج من حي الطبري، آلة «طربي» قديم يعزف عليه بطريقة رديئة. فيأخذه مجموعة من الأصدقاء معهم ليكون موضوعا للجاذبية في جميع الأعراس، يتظاهرون بامتداحه باعتباره نجما. ويجعلونه يعزف في أوضاع وأماكن أكثر غرابة وإثارة للسخرية، مطلقين ضحك الضيوف. وذات يوم جعلوه يعزف في مكان نجس وخطر هو الحمام[٢]. فانصدم أشخاص عديدون لذلك. . . ولكن أليس ذلك اعترافا ضمنيا بوجود علاقة بين ثلاثة مستويات أساسية من اعتقاد وجود الجن: نجاسة الطقوس، والجنون، والموسيقى؟

---

(١) تطلق كلمة «صوت» في اللغة العربية على صوت الإنسان وصوت الآلة.

(٢) تعد الحمامات العامة، من حيث هي أماكن نجاسة، أماكن مفضلة للجن.

موسيقى الآلات واللغة

تعد موسيقى الآلة البحتة في الثقافة الإسلامية، وبخاصة الثقافة العربية، مدعاة للقلق، لأنها لا تقدم معنى لغويا مفهوما بسهولة ويسر (الغزالي ١٩٦٧ة ٣٧٧)[١]. وبالنسبة لفقهاء الإسلام، يمثّل وجود إيقاع نابض خطرا خاصا على ترتيل القرآن، لأنه يكسر إيقاع اللغة ويذكّر بحركات الجسد المرحة، بجعل «الأصوات ترقص» (Nelson ١٩٨٥، ١٧٦).

ويوجد الاهتمام نفسه بالأحرى في اليمن، حيث لم تحدث التطورات نفسها التي حدثت في الشرق الأوسط. وتثير موسيقى الآلات البحتة، من حيث هي غير مفهومة تماما، أكبر حيرة. وفي أحسن الحالات، يجب أن تمهد للاستماع إلى صوت المغني. وتثير على نحو عام السخرية لأنها لا تقدم معنى إنسانيا[٢]، وهو ما يبدو تماما أنه طريقة للدفاع. وهكذا، ففي الموسيقى العسكرية في عهد الإمام (الفرقة الحميدية)، كانت مقطوعات المارشات المعزوفة على الآلات والمستلهمة من الأتراك، والتي عرفت بعض الشهرة في تلك الفترة، تسمى بطريقة عادية «المزّيقه»[٣]. وتتمثّل خصائصها في أنها ليست حاملة لكلمات شعر. وقد ظل هذا الاسم مستخدما في الأحاديث الجارية ليعني انعدام المعنى. فإجابة شخص ما اليوم بالقول «المزّيقه!» تعني بالتحديد: «ليس لهذا أي معنى بالنسبة لي»، أو «لا أفهم شيئا مما تقول»، أو أيضا «واصل الحديث!»[٤].

وهكذا تستطيع موسيقى الآلات أن تكون موضوع إسقاطات ثقافية سالبة. فبالنسبة لهؤلاء المدينيين الحريصين على التميّز عن القرويين، يستقطب

---

(١) يرى الفيلسوف الأمريكي س. لانجر S. Langer أن الموسيقى من القرب من اللغة، ومن التنظيم العملي الشفهي، مع التخفي بسهولة، لدرجة أنها تتحدث عنها باعتبارها ـ «رمزاً غير مكتمل» (١٩٤٢، ٢٤٠).

(٢) في حين أن الأغنية الأجنبية، حتى ولو لم تكن مفهومة، لا تثير قط الأثر نفسه.

(٣) تصحيف من الإيطالية musica ولعلها مرت عبر الأتراك أو اللهجة المصرية.

(٤) حين يكون الأصدقاء فيما بينهم في الشرق الأوسط، وأراد امرئ قطع محادثة محرجة أو جدية أكثر مما ينبغي، يمسك بطرف آخر كلام قاله الآخر، ويهمهم كما لو استولى عليه الطرب، بأغنية تحتوى الكلمات نفسها: فتكون واقعة الغناء بدلا من الكلم تعني رفضا مهذبا للرد، بحجة الانفعال الحقيقي أو المصطنع.

«المزمار» احتقارهم الثقافي، لأنه رمز جنسي مستفز على نحو خاص (انظر مثلا الصورة رقم١٣). ويجري التعبير عن علاقات المزمار أو اللغة عندهم بطريقتين على الأقل، تتميز إحداهما عن الأخرى: ونستطيع إما تصور معنى أو إسقاطه على البنى الموسيقية[1]، وإما أن نستطيع، على العكس، أن نؤكد عن قصد، على وجود أثر خارج عن المعنى، أي للحن على الكلمات. وتتضح هذه الحالة في حكاية يعطي فيها المزمار إيقاعا مرحا مشوها للنص القرآني (وردت آنفا): ويقوّض تماسك اللغة بإيقاع ولحن يحوران معاني الثقافة. وعلى العكس في الحالة الأولى للصورة، تتحدث الآلة ولكن على نحو سالب. قال لي صديقي صانع العود توفيق الجعواني:

ـ أتعرف أن المزمار ينطق بمسبات (شتائم)؟

ـ كيف؟ أتريد القول إن هناك مغنين يرافقون عزفهم على المزمار بغناء شتائم؟

ـ لا، ليس هذا. إنها الآلة نفسها التي تنطق بالشتائم.

يقلد توفيق عندها نغما من نغمات المزمار، مع محاكاة صوتية بأصوات تجعل الظاهرة متفجرة على نحو عدواني. وبين كل محاكاة صوتية وأخرى، يتمتم بغناء (ولكن على نحو موقّع تماما ومؤخّر النبر)، مؤكدا على أصوات الحروف الصامتة:

يل/ عن/ أبوك/ يل/ عن أم/ مك . . .

وهكذا، فإن الرمز الموسيقي، في حياده، قابل دائما لتعدد التفسيرات، ومنفتح لأكثر الإسقاطات نقلا للانفعال والتناقض، مازجا السخرية والاحتقار والإعجاب والخوف الحقيقي من فقدان المرجعية اللغوية. وليس العود في هذه الثقافة المدنية موضوعا لمثل هذه الأوهام. ومع ذلك، يجد عازف الآلة نفسه، باستخدامه الشفوي شديد الخصوصية للشعر الذي ينقله الأدباء، عند نقطة حساسة للعلاقات بين الشفوي والمكتوب: ففنه من حيث تعريفه يتجاوز الكلمات، لكنه يستخدم لغة لها تراث طويل أدبي وديني في الوقت نفسه. وهكذا ليست مصادفة إذا كان اتحاد الكلام والموسيقى في الغناء الصنعاني يجب أن يتم على حساب المعنى اللغوي، مشترطا على من يتدرب على عزف

---

(١) كما يحدث حين يتوجب على الموسيقي «أن يجعل الآلة تتكلم» (الفصل الخامس).

الموسيقى تجنب أن يصبح العود «أستاذه» (الفصل الخامس): فيكون الغناء حلا وسطا بين الشكل الفني البحت بمعناه غير المفهوم والمثير للقلق، من جهة، والشعر الذي يطمئن بما ينقل من معنى، من جهة أخرى.

إشارات الجسد، الصنعة والأوثان

يؤدي الجسد في التراث الشفوي وظيفة المستودع الحي للذاكرة، من حيث أن قدراته التعبيرية متحركة كثيرا، حتى أنه إذا تحرر منها بالكتابة، وإذا كانت الموسيقى «قريبة من القلب»، فذلك لأنها قد حفظت عن ظهر قلب أيضا، من حيث هي تراث شفوي. إن العمل الفني لأي فنان يسكن جسده، ومن هنا الاعتقاد الشائع بوجود جن يلهمون المبدعين. يمكن النظر إلى مماسة عزف الآلة، من حيث غرابته بالقياس إلى قواعد التعبير الجسدي في اليمن، باعتبارها إما مضحكة وإما مقلقة. كما أن آلية هذا العزف غريبة أيضا بالقياس إلى التعبير العادي الذي يجهله في الأساس غالبية أفراد المجتمع.

كان للموسيقي أحمد طاهر (الذي توفي في ستينات القرن العشرين)، والذي كان أستاذا في فنه في مدينة كوكبان، خصوصية الغناء مع تغطية الوجه خلف آلة العود، مع تمايل الرأس في مرح[1]. لكن، وفقا لشاهد عيان ساخر، كان له أيضا خصوصية اعتمار عمائم عديدة مكومة الواحدة فوق الأخرى، فتظهر بصورة غريبة كما لو كانت عمامة بلا رأس تتمايل فوق الآلة...

إن هذه الحركات غير اللائقة تضع موضع تساؤل بخاصة ما يحس به رجل نبيل من تأنيب ضمير. فإذا أضيف ذلك إلى التعبير الصوتي، فإنه يتدخل في قواعد التعبير بالوجه، ليدخل عليه علامات غموض: فقبل سنوات كان هناك مغن عازف على آلة مشهورة، ظهر لأول مرة على شاشة التلفزيون في صنعاء فاتهمه مشاهدون موسوسون بأنه كان يغمز لزوجاتهم... فعلى الرغم من المظاهر، ليست هذه المظاهر الدالة على التزمت ناتجة إلا عن جهل، وتعود إلى تراث قديم جدا. وهكذا، تتجاوب هذه الحكاية مع نص لأفلوطين الذي كان تأثيره كبيرا على الفكر الإسلامي. ففي الترجمة العربية لهذا المقطع من الإنيادة (التي نسبت خطأ لأرسطو)، يؤكد أفلوطين أن الموسيقيين كذابين

---

(١) يعد هذا التأرجح الإيقاعي أحد معاني كلمة «دندن». وتسمى عند عازفي المزمار «نواش». ويمكن رؤية مثال على ذلك في فيلم Barthou et Clment (١٩٣٨)

«يغرون المستمعين» بـ«أصواتهم وحركاتهم شديدة النعومة»، و بـ«الغمز بأعينهم، وبحركات أيديهم، أو بأعضاء أخرى»، وبفعل هذا السحر لا يخاطبون نفس الإنسان العاقلة، وإنما «نفسه الحيوانية» (عبد الرحمن بدوي ١٩٥٥، ٧٦).

ولقد تصدى الوعاظ الدينيون منذ وقت طويل لهذه التعبيرات الخارجية: ويقدم نقد لاذع للموسيقى سبق الإشارة إليه نموذجا لما عرف عن النبي ﷺ من عدم تقبل الضرر: فقد كان صحابته أثناء اجتماعه بهم، كأن على رؤوسهم الطير من الوقار (الفران، ١١).

يمكن أيضا لحركات الموسيقيين التي تثير القلق أن تعد وسيطا بين الرقص والانفعال الشديد (الارتعاد). تحافظ هذه العناصر الثلاثة، وفقا للمناطق، على علاقات متنوعة فيما بينها، لكنها دائما غامضة. وأحيانا يصاب الناس في المرتفعات العالية بالارتعاد عند الرقص. فيتعطرون ويقال عنهم إنهم «مقرونين» بشيطان. وكانت العادة في الماضي القريب أن يضرب الشخص المعني ضربا عنيفا، حتى يتوقف. . . وقد تركت الرعدة التي تنتاب راقص «الزار» في تهامة ـ السهل الساحلي المجاور الذي تعرض لتأثيرات ثقافية أفريقية ـ من حيث هي نموذج يشار إليه بعبارات استهجان إلى هذا الحد أو ذاك، أثرها على المرتفعات العالية: فأحيانا يقلد بعض الراقصين في نهاية الرقص الشعبي والقروي («اللعبة») الرعدة التي يصاب بها التهامي، ملوحين بخنجرين («جنبيتين») ومتحركين حركات هستيرية كما لو كانت أحشاؤهم قد مزقت.

وهنا أيضا يبدو أنه لا يمكن فصل السخرية عن قلق يسهم في تجنب هذه الرعدة. لقد حارب المذهب الزيدي العقلاني ظواهر رعدة الزار، دائما. لكن هذا التمثيل الصامت المقتبس ليس مجردا من شيء من الافتتان لدى المتشددين أنفسهم:

فحين يريد سيد أن يدل على أن التسابيح الصادرة عن المسجد أجمل من لون عزف الآلة، يمتنع بوضوح عن ذكر اسم الآلة ـ ألأن ذكرها يشرفها أكثر مما تستحق؟ ـ فقد قال لي «إن الأناشيد الدينية أجمل من. . .»، وأشار بحركة من يده إلى عزف العود.

يجري الإحساس بما يقوض السيطرة على الذات باعتباره عاملا من عوامل الشذوذ، ونتيجة مزعجة لتحدي قدرة الله الخالق. وتشبّه هذه التصرفات غير السوية، على نحو واع، بتصرفات إنسان آلي، أي بآلة مجردة من العقل الذي منحه الخالق للبشر. وبالمثل، تشكل آلات الموسيقى جزء من «البدع»

الإنسانية المدانة في ذاتها: لأنها ركائز مهارة غامضة، تخرج عن إطار التصور الكوني المتناغم للخليقة الإلهية. وهنا يتم اختزال «الفن» والصناعات إلى لفظ «مصطنع»، وإلى الخديعة. تخون هذه المصطلحات وجهة النظر السلفية التي تحاول تقديم نفسها باعتبارها انعكاسا للطبيعة الإنسانية. فقد وصف عالم دين من القرن الثامن عشر المزمار بأنه «مصطنع» (الحبشي ١٩٨٣، ٧٨)، لكننا ما نزال نسمع هذا الوصف في أيامنا هذه، مثلا فيما يخص مغن تأثرت قدرته على التعبير بتناول المشروبات الكحولية.

وإلى جانب «اصطناع» عوامل الآلات، تضاف معرفة أخرى غامضة، هي معرفة الإيقاع وأوزانه الرياضية. فقد سبق للمهدي بن المرتضى، الفقيه (الإمام) الزيدي في القرن الرابع عشر الميلادي، والذي سبق الاقتباس منه، أن أدان استعمال الإيقاع «الثلاثي» باستخدام دف على إطار «التدفيف المثلث» (الفران، ٢٠)[١]. وبهذا يسير على خطى تيار عام في الإسلام خلال تلك الفترة[٢]. ولنذكّر أن في الفترة نفسها، ظهرت مؤلفات عن النظرية الموسيقية في البلاط الرسولي، لتختفي فيما بعد نهائيا من اليمن...

يمكن تشبيه هذه الاهتمامات «التقية» بموضوع آخر مهم، هو محاربة جميع الأوثان. إذ يرى الوعاظ اليمنيون الذين سبق ذكرهم، أن الرقص الذي يدينون قد يكون بدأ من حول العجل الذهبي الذي كان اليهود يعبدون (الفران، ١١)، وهذا أيضا تصرف قديم مذكور في التوراة[٣].

لقد أشرنا في الفصل الخامس، عند الحديث عن عزف الآلات، إلى مثال يذكر مشكلة قدرة الإنسان على الخلق بالقياس إلى قدرة الله على الخلق: «نكتب باليد، ليس بالقلم». وعلى عكس اليد التي خلقها الله، تعد آلة

(١) قدم هذا المرجع الديني بصرامة إمام أحد المساجد. وقدم لي الشخص نفسه فيما بعد، بطريقة تراث الفكاهة الصنعاني البحت، إشارات تقنية لتفسير الإيقاع.

(٢) استبعد ابن قيم الجوزية، وهو مؤلف عربي من القرن الثالث عشر الميلادي، من ترتيل القرآن الإيقاعات الموزونة للنظرية الموسيقية، التي تحصل فقط بوسائل مصطنعة، ومهارة وتكرار (١٩٢٨، ج١، ١٣٧ ـ ١٣٨). كان ينظر إلى هذه المهارة باعتبارها مناقضة لفطرة الكلام.

(٣) وجدت هذه الفكرة الرئيسية في التراث الكلاسيكي (Molé ١٩٦٣، ١٧٠، مقتبسا عن رجل دين فارسي من القرن الحادي عشر الميلادي).

الموسيقى، من حيث هي جماد، واسطة مصطنعة بين الإنسان والمقدس. ولهذا السبب، ينبغي أن تبقى خاضعة لسيطرة العقل الإنساني، وأن لا تصبح مستقلة، ولا مساوية لكائن من لحم ودم، أي أن لا تصبح «وثنا».

والحال، أن العود اليمني، بشكله وبالمصطلحات التي تطلق على أجزائه، ثم بأسطورة أصله، يقدم صفات تكوينية مميزة إلى حد كبير. ونعرف خاصية كونية إلى هذا الحد أو ذاك من خصائص الموسيقى، يعتقد أنها «تحض على عبادة الأوثان» (Schaeffiner ١٩٦٠، ٩٩ ـ ١٠٠). إلا أنه في إطار الثقافة الإسلامية التي ترفض الأوثان رفضا عنيفا ـ وترفض التجسيد في الفن ـ نفهم أنه قد يكون لهذه القضية أهمية تصل حد تصدي أحكام الأئمة لها. يقول الصنعانيون الذين عاشوا خلال عهود الأئمة، كان يتلو إحراق الآلات الموسيقية، والأعمال المثيرة، انفجار عام لكسر الآلات، على غرار الإعدام تعزيرا: كما لو أريد بعرض تحطيمها أمام جميع الأنظار إظهار عجزها التام[١].

وهكذا وبعيداً عن الاعتبارات التاريخية التي ينبغي أن تؤخذ في الحسبان أيضا، تعكس ضراوة الرقباء على الموسيقى بتكسير آلات الموسيقى وحرقها رد فعل يخفي قلقاً كامناً من الحركات ومن التقنية التي تتطلبها، ومن السطوة الصوتية التي تمارسها على العواطف الإنسانية.

٣

المقولات الموسيقية والقاعدة

تثير الأدوات الموسيقية، من حيث كونها سحرية ومقلقة، مضحكة وغير لائقة، عدداً من التوترات الحميمة في المجتمع اليمني. وينظر إلى الإيقاع والرقص، إلى حركات الموسيقي وإلى المشاعر الموسيقية، باعتبارها مناقضة للأنماط التقليدية للتعبير الفردي وللتحكم في الذات.

ويبدو أن الظواهر الموسيقية توصل بين مجالين منفصلين تماماً في الثقافة الإسلامية، والزيدية منها بخاصة: أحدهما عبادة الخالق، والآخر المسرات

(١) من المحتمل أن يسهم هذا العمل الورع، في رأي أئمة الزيدية، في تعزيز شرعيتهم الدينية بعرض نموذج مثالي رئيسي للوعظ الديني بأسلوب مسرحي: وهكذا يعيدون تحطيم أصنام مكة كما فعل النبي (ص).

الإنسانية. ويتولى الإنشاد، والإيقاع، والآلات، نقل اللغة المقدسة والوظائف غير اللسانية، أي الوظائف الجسدية للغة. ولكن من وجهة نظر المجتمع، ينقل الرقص بلا مسوغ مجال الشرف ومجال «اللعب»، أي استراتيجية تقديم الذات والتسلية الفردية. وتربط الموسيقى، من خلال الأغنية العاطفية، ومن حيث طابعها الصوفي الخاص ورقة تعبيرها الموسيقي، بين فضاءين عادة ما يفصلهما المجتمع بشدة، هما الفضاء الذكوري والفضاء النسوي.

ويجري ربط الموسيقى بالجنس والسكر، لأنها مثلهما تجعل المرء «يفقد عقله» في حين تربك وظائف اللغة بقوة، وتترك «الهوى» يسيطر على العقل، فلا يعود أي شيء قادراً تماماً على اعتراض الإنصات و«خشوع» المؤمن أثناء أداء الصلاة. كما أن «اللهو» الذي توجده الآلات الموسيقية مشتق من الفعل الثلاثي الذي اشتقت منه كلمة «ملاهي». فإذا كان للآلة الموسيقية هذا القدر من المعاني المحملة بالدلالات، ألا يعود ذلك إلى حقيقة أنها تبطل النية، وأنها علامة خارجية على هذا الابتهاج الذي ينبغي عدم الإفصاح عنه؟ إنها تظهر الإيقاع بكونها وسيطاً رفيعا (ساميا) بين اللغة والجسد، وتدعو إلى ممارسة الرقص، وتجعل الموسيقى تتكلم. وفي هذا الافتراض، عبرت المحرمات المتصلة بالآلات عن آلية دفاع تقع في صميم هذا التناقض.

وسنفهم على نحو أفضل، لما ذا تتقاطع مصطلحات الألوان الفنية مع حقل الظواهر الموسيقية وفقاً لمقولات أخلاقية تعارض من جهة ألوان صوت الإنسان التي تحجب وظائفها الاجتماعية والطقسية المتعة الموسيقية، وتحجب من جهة أخرى ألوان صوت الإنسان وصوت الآلة مثل الغناء الصنعاني حيث يتم الاعتراف بالمتعة الموسيقية في ذاتها (انظر الفصل الأول). ولذا تستخدم أشكال ترتيل القرآن، و«التسابيح»، والإنشاد الديني، جميعها، مصطلحات محايدة، تصف في العادة الكلام من حيث هو ذو معنى غير مغنّى. وعلى العكس، يجري التوكيد على الطابع الموسيقي للألوان المختلف عليها والمرتبطة على نحو لا فكاك منه بطبيعتها المشكوك فيها. كما أن الغناء وآلات اللهو «الملاهي» متساوية هنا ومشمولة بمصطلح عام هو «الطرب»: أي «الموسيقى التي تثير المتعة والانفعال».

كيف تكوّن هذا التعريف المعياري للمقولات الموسيقية؟ إذا اعترفنا أن تحريما اجتماعيا قد وقع في اليمن على الموسيقى قبل التحريم الديني (انظر

الفصل السادس)، من المحتمل أن الموقفين الاجتماعي والديني قد تبادلا تقوية أحدهما للآخر خلال القرون. تدل هذه المسألة شديدة القدم في الديانات الموحدة على وجود طرق مختلفة لتحديد مكان المؤمن في نظرية الوجود، ومكان الفرد في المجتمع. وهكذا تشتهر النساء في اليمن بأن إحساسهن بالموسيقى أكبر، لأن ليس لديهن هذا التحفظ في التعبير والذي يجلبه العقل للرجل. ويقدم الدين نفسه باعتباره رجولة، أي سيطرة على الذات، على كلام المرء وجسده. وهكذا ليست الموسيقى امرأة فحسب (وفقاً لما قال فاجنر)، بل إن عازف الموسيقى أيضا قد صنف بإصرار في الجانب النسوي.

لقد أبرز علم الإنسان «الطابع المخيف [...] لكل عملية اتحاد بين متناقضات» (Bourdieu ١٩٨٠، ٣٥٠). ويعبس المجتمع من التقريب بين بعض المجالات التي جزأتها مفاهيمه الخاصة في ما يصعب تنظيمه، على الرغم من الحاجة إلى مثل هذا التقريب لتمتين الصلة الاجتماعية. كما أن هذا التناقض قد أثر كثيرا على نظرة اليمنيين إلى موسيقاهم: فإذا كان أي مصطلح عام لا يشمل مجموع الحقائق الموسيقية، كما هو الحال في الغرب، يبدو أن هذا يستجيب لممانعة خاصة أكثر مما هو ناتج عن نقص بسيط.

ويمكن أن نتساءل عما إذا كانت الموسيقى قد حمّلت، رغم أنفها، مهمة جهاز تثبيت، لمعادلة جميع هذه التناقضات، وعما إذا كان أولئك الذين يمارسونها لا يوصفون لذلك بأنهم نوع من كبش فداء. وهذا لا يمنع كون وظيفة التوسط التي تقوم بها الموسيقى مفيدة كثيرا للمجتمع، وبخاصة في حفلات الزفاف، للتوفيق بين مطالب المجموعة ومشاعر الفرد. إن ألوان صوت الإنسان وصوت الآلة، وبخاصة الغناء الصنعاني، هي الوحيدة التي تستطيع خلق الفرح، هذا السرور العام الذي لا غنى عنه لإتمام الزفاف. لكن من يمارسون الموسيقى يخضعون عندئذ لضغوط تعسفية تضمن السيطرة عليها: مثل التخصص، والاحتراف، وتبعية عازف الموسيقى.

الوضع الاجتماعي للموسيقي

إن التناقض الذي يطبع الوضع الاجتماعي للموسيقي ثابت تماما في العالم العربي الإسلامي (Farmer ١٩٦٧، Faruqi، ١٩٨٥a)[1]. ومع ذلك، من النادر تفسير الوضع الأدنى باعتباره نتيجة مباشرة لممارسة للموسيقى: وبصورة عامة يجري ذكر أسباب جانبية يربط بها هذا الوضع، مثل الهامشية، والفساد، والسكر، أو ممارسة مهن أخرى محتقرة في الوقت نفسه، أيضا. والحال أن فحص معاني الموسيقى في الثقافة اليمنية قد أظهر لنا أن هذا «الربط» بالعار لم يكن متناقضا مع واقع أن للموسيقى في ذاتها وضعا مختلفا عليه: تميل جميع هذه العناصر إلى مساندة بعضها بعضا، وتكوين نظام متماسك من المعاني.

وتوجد أنماط عديدة من الموسيقيين في اليمن. لهم جميعا وضع اجتماعي أدنى نسبيا، ولكنه يتضح بطرق متنوعة وبدرجات مختلفة من التراتب الاجتماعي. وهذا حال المغني الذي لا يبدو أن وضعه الاجتماعي غير مستقر بصورة خاصة. ويبدو أنه، من حيث أداؤه للون دنيوي من الغناء الصنعاني الذي يعتبر خاصا بالصفوة المدنية (السادة والقضاة)، لم يكتسب قط وضعا محترفا يضمن له شيئا من الاستقرار الاقتصادي. ويمكن القول ببساطة إنه شبه محترف، مع العلم أن من الصعب تطبيق هذا المصطلح على حقيقة متقلبة.

يقدم المغني نفسه في الغالب باعتباره «هاويا»: ولا يقبل إلا الهدايا العينية، وإذا كانت نقدية قبلها بطريقة ملتوية. ويقدم أعماله بطريقة «ودية» في علاقات تبعية تربطه بعائلة أو بعدد من العائلات. ومع أن لونه الفني راق، فإنه على غير وفاق مع السلفية الإسلامية. ولأن المغني متهم بالانحلال الخلقي، يعد هذا سببا رئيسيا لميله نحو الحياة

---

(١) ومع ذلك، ليس الإسلام الوحيد المعني بهذا. إذ يوجد هذا التعارض في عدد من المجتمعات البعيدة عن أي اتصال مباشر معه، من عازفي موسيقى الجاز الأمريكيين إلى موسيقيي جزر تروبياند (الأسترالية) مرورا بموسيقيي البازونجير في الكونغو (Meriam ١٩٦٤، ١٣٦).

الهامشية. فيعامل بطريقة تنم عن الرحمة المتعالية والساخرة، ويتم تجنب أخذ ما يقول مأخذ الجد. وهذا ما يؤثر على طريقته في تحديد مكانه في التراتب الاجتماعي.

١

تطور التراتب الاجتماعي

غالبا ما صدم المراقبين التراتب الاجتماعي في اليمن من حيث صرامة بناه، وبخاصة مع وجود بعض المجموعات المتزاوجة فيما بينها في الظاهر. وقد توصل باحث الاثنوغرافيا السويدي ت. جيرهولم إلى استنتاج سيتم تذكره دائما، بيّن وجود نظامين للتراتب الاجتماعي، أحدهما ريفي وقبلي، والآخر مدني (١٩٧٧، ١٠٧ ـ ١٠٨). ووفقاً لهذا المؤلف، لكل فضاء منطقه الخاص به، مع وجود نقاط مشتركة بينهما: فإذا كان التراتب في الريف قائم بصورة رئيسية على معايير عشائرية، فإنه في المدن يجمع بين هذه المعايير ومعايير أخرى أكثر اتصالا بالوضع الاقتصادي. ويمكن تصوير هرم الفئات الاجتماعية على النحو التالي:

السادة
القضاة
العرب
بني الخمس

وفي المدينة كما في القرى، تعد المجموعات الواقعة في طرفي التراتب الاجتماعي أقليات ومحددة أفضل من غيرها. وهذا حال السادة، المنتسبين إلى الرسول محمد ﷺ، والمستقرين في اليمن منذ عشرة قرون، والذين يكوّنون أرستقراطية دينية وراثية. وكان يتم اختيار الإمام الزيدي من بين هؤلاء ليكون رئيسا للدولة ومرشدا دينيا في الوقت نفسه. وكان دورهم الروحي يميل لجعلهم في أعلى السلم الاجتماعي لكنهم خسروا الكثير من امتيازهم منذ قيام الثورة. كما أن هذا حال «بني الخمس» الذين يقعون على الطرف الآخر من السلم الاجتماعي، ويعملون في أنشطة تعتبر «نجسة» أو حقيرة. وهي بصورة رئيسية بعض المهن اليدوية ذات العلاقة بمهن عضوية: وهم الجزارون، والدباغون، والإسكافيون، والحائكون، وزارعو البقول (بسبب استعمال أسمدة من مخلفات الإنسان)، والعاملون في الحمامات، وكذلك المهن المؤدية إلى شكوك في الاستقامة الخلقية: مثل أصحاب «السمسرات» والمقاهي. ويجب أن يضاف إليها فئة الحلاقين وملوّني الأحذية (؟ علامة التعجب من المترجم)، و«المزاينة» الذين هم أيضا موسيقيون محترفون.

وتتكون غالبية المجتمع من مجموعة تقع في وسط التراتب: إنهم «العرب» الذين ينسبون لأنفسهم نبلا قبليا مثل القرويين، ويميزون أنفسهم بذلك عن «السادة» وعن «بني الخمس». ويعملون بجميع الأعمال التي لا تسبب النجاسة أو العار، وتشمل الجزء الأكبر من الحرف، والتجارة، والإدارة.

ويشكل القضاة المنتمون إلى «العرب» أرستقراطية سياسية ودينية حضرية جاء تميزها من دورها في الإدارة الإمامية منذ قرون عديدة. يقترب القضاة من السادة، من حيث وظائفهم، لكن علاقات الزواج تربطهم بـ«العرب».

ويعتبر «بني الخمس» «دون أصل»، أي دون أنساب[١]. ويتجنب «العرب» ـ والقبائل في القرى ـ التزاوج معهم، خشية الحط من القدر، ويتبنى السادة الموقف نفسه من حيث هم أكثر حساسية من الآخرين فيما يتصل بعدم نقاء النسب[٢]. ومن الطبيعي أن هذا لا يمنع وجود جميع أنواع تبادل الخيرات والخدمات بين هذه المجموعات، تارة على أساس نقدي، وتارة عينا.

وإذا كان معيار «الأصل» أو النسب السائد في القبائل والقرى، يسمح بتحديد الوضع الاجتماعي لكل شخص بسهولة، فلا وجود لإجماع حول هذه الأوضاع في المدينة، ويتم التفاوض حولها وفقاً لاستراتيجيات تستند تقليديا على التعليم الديني، ثم منذ وقت قريب على النجاح الاقتصادي ووظائف الدولة. وتحدد بعض المجموعات نفسها بمساعدة معايير عديدة، مثلا: الغنى والدين بالنسبة للسادة ـ والكثير منهم تجار كبار ـ أو غياب الأنساب وطبيعة النشاط المهني، مثل «بني الخمس».

ويمر التصنيف الاجتماعي بتجدد وإعادة ترتيب دائم عبر آليات التقويم: فيقيس كل واحد وضعه الخاص بالقياس إلى وضع الآخرين. لكن هذا التقويم في «مملكة الوضع» هذه (حسب ت. جيرهولم)، واضحة أكثر مما في «في المجتمع

---

(١) يقول «العرب» و«القبائل» إن أجداد «بني الخمس» رفضوا القتال في حرب، فلم يحصلوا لذلك على نصيب من الغنيمة (Mermier ١٩٨٦ ـ ٨٧، ٢٨٢).

(٢) أدى التزاوج الداخلي بين بني الخمس إلى الحديث عنهم باعتبارهم «طائفة». والواقع أن الحدود ليست دائما مبينة بوضوح. ومن الحيطة الحديث عن مجتمع مكون من «فئات»، بالمعنى الذي كان لهذه الكلمة في النظام الفرنسي القديم (Godlier ١٩٨٤، ٢٩٥ ـ ٣١٧). لوجود بعض علاقات تزاوج بين هذه المجموعات، وبخاصة على نمط تزايد التزاوج، الذي يدع النظام شبه مفتوح: فيستطيع عربي أو قبيلي عند الاقتضاء أن يتزوج بنت مزين، ولكن ليس العكس (Mermier ١٩٨٩، ٣٧).

الطبقي» بالمعنى الحديث (١٩٧٧، ١٥٩ ـ ١٦١): ولم يستنكر أحد هذا التراتب حتى ماض قريب، بل على العكس، جرى توكيده لاعتراف الجميع به باعتباره حقيقة طبيعية. ومن هنا يعد اليمنيين دارسين نابهين لمجتمعهم، دراسة عملية وليس مدرسية، وبالتالي معيارية: وذلك يعني الحكم ما إذا كانت التصرفات مطابقة للتراث، وما إذا كان التصرف كما ينبغي («ساع الناس»)، وتمييز «العائلات المحترمة» وقياس نوعية أنسابها، من حيث ذلك تراث رمزي حقيقي.

وتسمى هذه القدرة على التقويم بالعربية الفصحى «الفراسة»، أي دقة الملاحظة. وقد كانت هذه الكلمة عند العرب القدماء تطلق على فن التعرف على أصول الخيل، ثم معرفة نسب الفرد (فهد ١٩٧٥، ١٩٨٧). وتسمح الفراسة اليوم في اليمن بالتعرف على «أصول» المواطنين. وتقع هذه القدرة في مركز التحديد الثقافي لرجل الشرف الذي يجب أن يعرف قياس نظرائه «يتفرس في الناس». ويفخر أهل صنعاء بإجادتهم لهذا العلم التقليدي.

وتتمسك الفراسة تمسكا شديدا بالأسلوب الثقافي الذي طورته كل فئة اجتماعية. فهي في الوقت نفسه من يفك رموزه ومن يصححه. وتكيّف الغايات الفردية والمحلية لديمومة البنى الجماعية. كما أنها تتوقع التصرفات، وتفسر النيات حتى قبل أن تتحقق، ولكن مع مخاطرة أن تقع في الخطأ. وتستند هذه القدرة على التقويم على شبكة من رموز القراءة تمثّل القيم الاجتماعية والدينية، وبخاصة من حيث المظاهر السلبية التي تحدد مجال تعريفها: مثل الحرام، والعيب، والفتنة (انظر الفصل السابع). وستكون الفراسة بالنسبة للفئات السائدة وسيلة لمعرفة ما يمكن فعله وما لا يمكن.

وربما كان لدى الموسيقيين ميل لزيادة هذه السمة الثقافية إلى ما فوق المتوسط، لأن فنهم يشجعهم على اللجوء إلى الحدس. ويستطيعون بحسب مكانتهم في التراتب الاجتماعي، أن يكونوا أيضا ضحاياه أكثر من كونهم مستفيدين. كما أن تقويمهم المتبادل، من حيث هم مشاركون، يعود إلى معايير موسيقية بقدر ما يعود إلى معايير اجتماعية.

٢

ألوان موروثة ومؤدون

يذكّر النشاط الذي يحدث في الأعياد بثلاثة أنواع متميزة من الموسيقى:

ـ النشاد: من حيث هو منشد ديني يشمل لونه الفني «النشيد» و«الزفة» (انظر الفصل الثاني) و«التوشيح» (الفصل الخامس). ويعود نسب المنشدين بصورة عامة إلى العرب، و إلى الأسر الدينية المتواضعة التي تسمى «الفقهاء» (انظر الصورة رقم١٢).



صورة رقم ١٢ : [نشادان في الأهجر والشخص الأيمن في ثياب «سيد» أو «قاضي»]

ـ المغني: من حيث هو مؤد دنيوي وعازف آلة في الغناء الصنعاني.

ـ المزيّن: وهو عازف المزمار ومرافق الرقص («اللعبة»)، خارج صنعاء، بل وفي صنعاء في بعض الفئات الشعبية (صورة رقم١٣). وله وضع اجتماعي شديد التواضع[١٣]، دون أي غموض.



صورة رقم ١٣ : [الأخوة جشطار،
من الأهجر، يعزفون في زفاف مزماراً وطبلاً وصحناً «تُربط خدود عازف المزمار بسير من الجلد»]

وتدخل عوامل عديدة في الحسبان عند تعريف وضع الموسيقي. أولها أن الأصل يلعب دورا مميزاً: وهو دور شبه مطلق بالنسبة للمزين الذي تنتقل مهنته بطريق النسب. كما يلعب النسب دورا معتدلا بالنسبة للنشاد والمغني اللذين تعوض أحيانا أصولهم الاجتماعية المختلفة أو ترتفع بممارسة الموسيقى. ويساهم الاحتراف في تقليل قيمة وضع المغني والمزين. ومع ذلك، لا يبدو أنه وحده معيار التصنيف، لأن النشاد محترف دون أن يؤدي هذا إلى تقليل رئيسي في قيمته. وأخيرا، لكل لون فني علاقة وثيقة بنمط معين من الجمهور الذي يتوجه الموسيقي إليه[1]. إلا انه يصدق أيضا في صنعاء على المؤدين الذين يتماثلون أيضا بقوة مع لونهم الفني. وهكذا فإن وضع الموسيقي نتيجة مباشرة للقيمة الثقافية والجمالية التي يمنحها له المجتمع. ويمكن للامتياز الثقافي للون الفني الذي يؤديه المغني أن يزيد من قيمة وضعه، بشرط أن يخفف من الإقبال على المظاهر الأخرى المختلف عليها.

وتارة تتقوى تلك العوامل بشكل متبادل، وتارة تلغي بعضها بعضا. والأمر كذلك بالنسبة لاقتران الاحتراف بالقيمة الأخلاقية الممنوحة للون الفني الموروث: ويؤدي تراكمها في حال «المزين» إلى تفاقم المشكلة. وعلى العكس بالنسبة للنشاد، لأن اللون الديني يخفف من النتيجة السلبية للاحتراف. وإذا وصم الغناء الصنعاني بالتفاهة، فإن مؤديه، أي المغني، لا يعترف باحترافه.

ويوجد في القرى والقبائل تطابق تام بين احتراف عزف الآلة والوضع المتدني: ويهيمن القبائل على عازفي الآلات المحترفين «المزاينة» الذين يرافقون رقص «اللعبة» بكل شرف، كما يؤدون أنواعا أخرى (صوتية) كهواة. إن تطابق الوضع الاجتماعي واللون الفني مسألة اجتماعية وجمالية في الوقت نفسه[2]. وعلى العكس في المدينة، يكون التحديد أكثر ليونة، ويترك مجالا لفروق أكثر. ويجري احتقار الاحتراف باعتباره مرادفا للبيع وللتبعية الاقتصادية، بالنسبة لعازف موسيقى الآلة. ويتم التسامح معه بالنسبة لأداء صوته في احتفالات الجماعة، لكن هذا الأداء الصوتي مدعاة للتصنيف إلى الأدنى بالنسبة

---

(١) وبالمثل، يقول ج. هندشين J. Handschin «يكون كل نوع من الموسيقى، دائما، في علاقة مع بعض الناس الذين تتوجه إليهم هذه الموسيقى» (أورده Supicic ١٩٧٠، ٦٠).

(٢) ولذلك، فإن مصطلح «هاو» يحمل قيمة إيجابية خاصة.

للمداحين الذين لا يؤدون أية وظيفة اجتماعية مفيدة (الفصل الأول).

ومن المستحيل إقامة تراتب بسيط للموسيقيين في المجتمع المدني. إذ تتراكم القيم أو تتعادل، بطريقة مبهمة. وتتعرض لإعادة التقويم باستمرار على أيدي الموسيقيين أنفسهم، الذين وفقاً لطريقة «الفراسة» يتطابقون بطريقة أكثر التصاقا بلونهم الفني، ووظائفه الطقسية، رابطين ربطاً وثيقا بين الاختيار الجمالي والتفضيل الاجتماعي. ويوضح اختيار الموسيقى والموسيقيين لإحياء احتفالات الزفاف هذا المظهر الذي تبدو به الأشياء.

تختلف الأنواع الموسيقية المختارة في حفلات الزفاف وفقا لغنى العائلة، ومدى تدينها، وطبيعة علاقاتها بالبيئة القبلية للمدينة. فغالبا ما تستدعي العائلات الأرستقراطية من السادة والقضاة، «النشاد» بالنسبة للجزء الطقوسي من الزفاف، ومغني أو أكثر لإحياء السهرة. ومع ذلك، قد تمتنع عائلة شديدة التدين من الاستعانة بأية موسيقى آلة، ولن تلجأ إلا إلى النشاد لإحياء «الزفة». وتتوجه الفئات الوسطى الحضرية «العرب» إلى النشاد والمغني. وعلى العكس، يحدث في بعض الأوساط الشعبية، مثل بعض الحرفيين، أن يفضل «المزمار» على العود، وذلك يشهد على الحفاظ على علاقات مفضلة بالقرية. ويمكن في العائلات ذات الأصل القبلي، الاستغناء تماما عن النشاد والمغني، ليترك لـ«المزين» المسئولية الكاملة عن الإحياء الموسيقي وقيادة الاحتفال (Chelhold ١٩٧٣، ٢٠٩).

ويجب أن يضاف إلى الأنماط الثلاثة من الموسيقيين الرئيسيين نمط رابع، أكثر غموضا ويعرّف تعريفا تقريبيا: أي الهواة. إنهم في البداية مؤدوا ألوان لا تتطلب تخصصا مهنيا. يغني الهواة دون آلة مرافقة لعملهم، في الاجتماعات القبلية أو العيد، وهو ما لا يطرح أية مشكلة رئيسية من وجهة نظر المعايير السائدة، على عكس ممارسة عزف الآلة. لكن غياب الاحتراف يعطي لأولئك الذي يقدمون أنفسهم باعتبارهم «هواة» امتيازا يتجاوز بكثير حدود الهواية. ويختار بعض العازفين المحترفين أو شبه المحترفين عندئذ أن يقدموا أنفسهم كما هم لتحسين وضعهم.

وفي إطار المنافسة التي تتخذ أشكالا مختلفة، يدافع كل نمط من الموسيقيين عن لونه الفني في مواجهة الآخرين، مع المحافظة على شيء من

الاتصال الجمالي. وعندها يضطر كل واحد إلى أن يتميز، فيساهم ذلك في إضفاء سمات الأصالة عليه.

وتتسم علاقة المغني بـ«النشاد» الذي يشترك معه في جزء من لونه الفني (انظر الفصل الخامس)، بالتماثل والمنافسة في الوقت نفسه. ويوجد بينهما تبادل واع ومتعدد للألحان والنصوص، ولآليات الأداء. وليست هذه العلاقات خالية من الاحترام المتبادل، لكن المنافسة بينهما مدركة في الغالب في حفلات الزفاف، وبخاصة بالنظر إلى تفضيل الجمهور، المتدين إلى هذا الحد أو ذاك، للإنشاد. ويحدث أيضا أن يشعر النشاد عند اكتشافه للعود بالنقص فيصبح مغنيا، مع محذور أن تقل مكانته. وعلى العكس، يعتري المغني شعور بالتعالي على النشاد بسبب تمكنه من تقنية العزف على الآلة ورفضه بتفاخر للاحتراف. وذات يوم، رأى المغني نفسه، على سبيل المزاح، يتلقى التهنئة بالصيغة التي يهنأ بها النشاد (بارك الله فيكم، ورحم والديكم)، وليس بالصيغة التي يهنأ بها المغني (أحسنت). فكاد أن ينفجر من الغيظ. لقد كان الأمر كما لو قيل له «لست سوى نشاد!».

وعل العكس، تعد العلاقات بين المغني و«المزين» أكثر تباعدا. فأسوأ إهانة يمكن توجيهها للمغني أن يقال له تحديدا إنه «مزين». وإذا كان المغني يتجنب الخلط موسيقيا بينه وبين المزين[1]، فما ذلك إلا لتجنب أن يدمج به على المستوى الاجتماعي أيضا. وهكذا لا يحب المغني قط مرافقة الرقص، لأن هذا يقلل من أهميته ويميل لإنزال وضعه إلى مستوى وضع الخدم، وهو وضع «المزاينه».

ومع توضيح تمثيلية ساخرة عرضها التلفاز اليمني (سنة ١٩٨٦) للعلاقات بين المغني والمزين، أظهرت كيف يؤدي وضع المزين دورا منفّرا.

إذ يجري صحفي متخيل مقابلة متخيلة أيضا، مع موسيقي جاهل يستعمل العود وسكين الجزار. قال الصحفي: «والآن، أي لحن سوف تلحن؟». أجاب الموسيقي الجزار «تريد أن تقول أي لحن سوف ألحم؟». لا يفهم الصحفي

---

(١) بالإضافة إلى طبيعة الغناء المشتركة مع موسيقى طرب الآلات [٥] و[١٣]، يشترك أيضا مع مزمار المزين بشكل وصلة (القومة) الرقص وبأدوار الإيقاع القريبة (جرت مقارنتها في الملمحين ٥، ١٣).

اللعب بالكلمات، ويردد سؤاله. ويتواصل حوار الصنج («الطرشان») على نحو غريب، في حين يبدأ الموسيقي الجزار بتهديد الآلة الموسيقية سيئة الحظ بالسكين ويقطّع أوتارها...

وليس مصادفة اختيار جزار لتوضيح شخصية الموسيقي الرديء: ففي الواقع، يتزاوج الجزارون في الغالب مع المزاينة، ويقول لنا السناريو ضمنيا إن الجزارين والموسيقيين من نفس الطبيعة، وإنهم لا يستطيعون عزف العود إلا بـ«ذبح» الآلة وذبح اللون الفني[١]. ويحتقر «بني الخمس» لأنهم يقبلون العيش مع النجاسة (المجزرة، الدم). وبالنتيجة، لن تكون الموسيقى التي يعزفون رقيقة أو روحية.

لقد وجهت هذه السخرية اللاذعة بالتأكيد إلى شباب الموسيقيين من أصل شعبي (من بني الخمس في الغالب) الذين يزداد عدد من يتعلم منهم عزف العود. ويظهرون في وسائل الإعلام دون أن يبلغوا مرحلة النضج الفني، ودون احترام قواعد التراث. ويتهمون بالمتاجرة المتساهلة بمواهبهم. ويحس المغنون الأكثر تقليدية بتهديد هذا الانفجار للونهم الفني، ولموسيقاهم الأكثر شعبية. لكن هذه السخرية تحتوي أيضا على تلميح إلى دلالات تستند إلى التراتب الاجتماعي. وبالمثل، تعرّض الموسيقي أحمد العمراني للسخرية المتعالية على أيدي موسيقيين من «السادة» لأنه غير اسمه الأصلي، من «الحمامي» إلى العمراني. ولم يعد هذا التمييز بين الموسيقيين من أصول غير متساوية ظاهرا في الفترة الأخيرة: وقد كان الأدباء في الماضي يطلقون على العود القديم («الطربي») اسم «الكتاب»، عند العزف عليه سرا، في حين كان يسمى في الأوساط الشعبية «المنظف»[٢] (Mermier ١٩٨٦ ـ ٨٧، ٤٥٨).

إن في عرض مثل هذه السخرية على شاشة التلفاز اليمني ـ سنة ١٩٨٦، في وقت أسقطت فيه سلطات البلاد جميع أشكال التمييز القديم[٣] ـ ما يدعو للغضب. ويتم التعامل مع هذا الربط باعتباره طبيعيا في نظام للتصور السائد. وفي الواقع، من

(١) ولنتذكر عرضا المجاز الذي يشبه العود بأعضاء الإنسان مفكك الأعضاء.

(٢) تستخدم هذه الملعقة الكبيرة لتناول حساء «البرعي» المحلي، الذي يباع للفقراء في الأسواق.

(٣) منع الاستخدام الشائع لكلمة «مزين» في صنعاء لحسن الحظ، ولم تعد تستخدم إلا للشتم تحديدًا.

وجهة نظر أهل المدينة من الطبقات العليا، وبخاصة «السادة» المنتسبين إلى النبي ﷺ، والذين تسود لديهم الأخلاق الدينية، ما يزال ينظر إلى المزاينة باعتبارهم نجسين، ولا يدعون إلى حفلات الزفاف (شلحد، ١٩٨٥، ٢٤٠). وعلى العكس في الأوساط الشعبية، لا يحتقر أحد خدماتهم. وهكذا، من الصعب في حفلات الزفاف أن لا يقارن المغني بالمزين: كم عزف كل منهما؟ وأي أجر حصل عليه كل منهما؟ إلخ. ويوجد مظهر آخر يوشك المغني أن يقارن به وهو وضع ليس قليل الأهمية: ويتمثّل في الحض على ممارسة طقوسهم المدنسة من خلال إثارة المشاعر الحسية لدى المستعمعين.

وفي كل الأحوال، يدعي المغني أن وضعه وضع الهاوي، وبخاصة وضع الهواة القرويين الذي يجسد النموذج المثالي لفن لا يتاجر به ويبقى قريبا من الطبيعة. لكن هذا لا يوفر له تعريفا يزيد من قيمة وضعه الاجتماعي.

ونعثر في هذا التجميع المتمايز لمعايير تقويم وضع الموسيقيين، على مظاهر رئيسية للقاعدة الإسلامية الأكثر براجماتية: حيث لا يدين الشافعي إلا أولئك الذين يمارسون الموسيقى «كثيرا»، ولعله يقصد المحترفين، وهو ما قد يكون موضع تفاوض (انظر الفصل السادس). ويجري مؤدي الغناء الصنعاني، أي المغني، تعديلات دائمة داخل هذه الحدود المختلفة، ولكن دائما على هامش المجتمع.

٣

المغني: تراث من التهميش

لم يتول الحكم في اليمن خلال القرون الأربعة الأخيرة، التي بلغ الغناء الصنعاني خلالها ذروته، أسرة دائمة من الملوك المولّعين بالموسيقى. ولعل هؤلاء لم يكونوا أغنياء بما يكفي لإعطاء الكثير من الامتياز لهذا النشاط كما حدث في عصر الرسوليين، أو بالأحرى لإنشاء مجموعة دائمة من الموسيقيين، على غرار البلاط العثماني، أو المغولي، أو الفارسي. ومن المؤكد أن الإمام أحمد كان يستقبل سرا في تعز بعض الموسيقيين، لكنه لم يجرؤ قط على ممارسة رعاية علنية للفنون. والأدق أن ثقافة الأرستقراطية الزيدية، السادة والقضاة، حثت الفنانين على الإعلان جهارا أنهم لا يعيشون من فنهم.

تستطيع هذه الاعتبارات أن تفسر عدم وجود تضامن بين المغنين، بل على العكس وجد تراث عات من الفردية: فعلى خلاف النشادين، لم يشعر المغنون قط بالحاجة إلى أن يكوّنوا اتحادا مهنيا. «ليس فلان بفنان» هذا هو الحكم الذي يؤكده الموسيقي غالبا في حق أي موسيقي آخر. يعلن كل مغني أصوله العائلية إذا كانت رفيعة، أو يبذل جهدا لإخفائها إذا كانت متواضعة. وينظر الواحد منهم إلى الآخر من أعلى لأسباب اجتماعية مع محاولة العثور في تلك الأسباب على حجج جمالية. وأخيرا، يعيش كل فرد في هذا الوسط، المتسم بعلاقات شديدة الغموض، على هامش أسرته وطبقته الاجتماعية في الوقت نفسه.

وإذا كان من الطبيعي أن تدفع ممارسة الفن نحو التهميش الاجتماعي إلى حد كبير (Becker ١٩٦٣)، يبدو أنه ما يزال يوجد، في صنعاء أكثر مما في أي مكان آخر، أسباب لهذا الانحراف. وحتى في الأوساط المتواضعة، يمنع كثير من الآباء على أبنائهم عزف العود، «لأن هذه الآلة لا تجلب إلا الشقاء». وهي حكمة تصدر عن حرفيين لا يثقون إلا بالعمل المتقن والنقود التي تكتسب بشرف. ومما له دلالة أن يتناول النقاش حول قيمة فنان هذا السؤال: أيجب تقديره لفنه أم لأخلاقه؟ قد يكون للموسيقيين تصرفات منحرفة، لكن من اللافت للنظر أن المجتمع انتهى إلى اعتبار أن لا مفر من ذلك:

حين أعلنت أنني سأجري بحثا عن الموسيقى والموسيقيين، قهقه أصدقاء يمنيون قائلين لي إنني بكل تأكيد سأمضي «أوقاتا سعيدة». ولم يقصدوا بذلك مجرد المتعة الموسيقية وحدها...

وهكذا يبدو أن المغني قد منح وضعا خاصا، مستقلا إلى حد ما، كما لو كان خارج المألوف. ولا يمكن فهم هذا التسامح دون أن نأخذ في الحسبان العلاقات بين الموسيقي وشخصية رأينا دورها المركزي في «المقيل»، وهو الوجيه الأديب عاشق الموسيقى.

الأديب والمغني: تواطؤ وتبعية

غالبا ما يكون الأديب نصيرا للأدب والفن. ومن حيث هو وجيه، يؤدي خدمات للموسيقيين من خلال صلاته بالإدارة، وبعالم الأعمال، أو عالم السياسة. وبالمقابل يطرب الموسيقي «مقيله» بالحضور. وعلى المدى الطويل،

قد يتغير هذا ليصبح نوعا من السخرة. ويمكن عندئذ أن يترك المغني «المقيل» إلى آخر، أو أن يتردد على مقايل عديدة في الوقت نفسه، ليحرك شيئا من التنافس بين رعاة الفنون.

وتنشأ تبعية نفسية نسبية عن هذه العلاقة المميّزة. وبفضل الأديب يحتفظ المغني، الذي يجعله تلقي حالات الإلهام هشا، بعلاقته القوية الوحيدة بالوسط الاجتماعي. ويجد في هذا الأديب أمان أسرة روحية، كما يدل على ذلك اللقب الذي يطلق عليه «أبي فلان». ويزداد هذا الأمان حينما يمتلك هذا الوجيه الحامي شخصية قوية، إيجابية ومنفتحة. وهذا هو حال أحمد الكبسي، السيد التاجر الصنعاني الغني، الذي كان عضوا مهما في الغرفة التجارية. ويسكن الجراف، وهي مدينة سكنية صغيرة في أطراف صنعاء حيث كان للإمام قصر صيفي. ويعقد كل يوم جمعة مقيلا يجمع الموسيقيين، وبخاصة أصدقاء ابنه. ويعد المغني محمد العربي أحد الحضور الحميمين، ويتكلم عن هذا الأديب بكلمات مؤثرة، فيقول:

أبي أحمد ساحر، يمتلك موهبة اجتذاب الناس «الحاليين». يحبني كثيرا، وقد قال لي: أفضلك على أولادي، ولو لم تقض الشريعة لحرمتهم من الإرث وورثتك.

قدم هذا الحامي للموسيقي من النقود مبلغ المهر لكي يتزوج؛ كما رتب بنفسه هذا الزواج (داخل الجماعة المناسبة، لأن هذا الفنان عربي بسيط وليس من السادة)، وبحث له عن مسكن... وتنم اللغة المعبرة عن هذه الرابطة عن وضع غامض للموسيقي بالقياس إلى القيم: فليس أحمد الكبسي، من حيث هو وجيه حسن التفكير، غافلا عن طيش هذا النوع من «الابن» شديد الخصوصية. والمهم عندها احترام المظاهر. لكن الأديب الذي يحب قراءة شعر الخمريات القديم، يبدو كما لو عثر عند هذا الفنان المتمتع بحمايته على جانب غامض من شخصيته لا يسمح له وضعه الاجتماعي بان يعيشه بنفسه.

يطبق بالنسبة لهذا المغني مفهوم شائع، مع أنه ضمني، مؤداه أن الموسيقي ليس شخصا مكتملا، بل ينقصه شيء ما، يخص الاستقلال الشخصي، واستقلال القرار. ويقال عن طيب خاطر إنه «ناقص عقلا وقوة»[1]،

(١) وفي سياق آخر، تطلق صفة «ناقص» أكثر تحديدا على «بني الخمس».

و«ممحون» (مما يعني بخاصة أنه منهك الأعصاب)، متقلب الأطوار، و«يتبع مزاجه».

وعلى العموم، تقوي المشروبات الكحولية هذه النزعة وتستقطبها نحو الانحراف. إن التناقض بين حرية الكلام والمعايير (القواعد) الاجتماعية يهيئ الموسيقي للبحث عن فردوس مصطنع، مثل جميع الفنانين. ويصبح الخمر وسيلة سهلة لإثارة الوجدان. لكن هذه النزعة لا تنفصل عن مؤامرة خفية يحيكها جماعة الندامى، التي تهدف إلى إبطال تحفظ المغني، إذا صادف ولم يطلق لموهبته العنان. وفي الواقع، ينتظر المغني أن يلتمس منه بإلحاح أن يعزف[١]، باستثناء حين يكون قد أصبح ثملا بعض الشيء بحيث يخفف الشراب من مقاومته. إذ يتهرب الموسيقي «الهاوي» حسين. . . بانتظام منذ سنوات عديدة من أصدقائه ليتجنب الضغط الذي يمارسون عليه لكي يشاركهم الشراب، خشية أن يقودوه بصورة مؤكدة نحو الإدمان. وهذا يخص غالبية الموسيقيين، سواء أكان عزفهم رديئا أم كانوا موهوبين.

وهكذا يولّد الضغط نحو التهميش مجتمعا يسمح أعضاؤه لأنفسهم بالهروب النفسي على هذا النحو في شخص الموسيقي، ولكن دون أن يتورطوا في ذلك هم أنفسهم. والدليل على ذلك التسامح الكبير الذي تلاقيه في النهاية تصرفات الموسيقي.

إن مختار. . .، وهو وجيه حسن التفكير، يستقبل الفنان (. . .) في «مقيله» بانتظام، وغالبا ما يسخر منه بلطف، لأنه يعرف تماما أنه يشرب في الخفاء. وقال لي ذات يوم بعيون براقة: «محمد، يحتاج إلى (وقود) لكي ينشط» (ومفهوم ضمنا أنه لن يغني إذا لم يتوفر ذلك). وحكى لي قصة أن يهوديا لكي يستطيع بيع حمار عجوز منهك في السوق، جعله يشرب قنينة كاملة من الخمر المقطر «البلدي». فاستعاد الحمار نشاطه في السوق وبدا في حالة حسنة، وبالتالي وجد اليهودي بسهولة مشتريا. ولكنه مع ذلك قال للمشتري: سيدي، ينبغي إعطاءه ما يحب لكي يجري». وهذه الحكاية لا تعني أن الوجيه

---

(١) ليس تقلب الأطوار مقتصرا على الموسيقيين اليمنيين، كما يظهر تراث أدبي يعود في الغرب على الأقل إلى هوراس (Chailley ١٩٨٥، ١٩٩). لكننا نرى أنه يمكن فهم هذا التقلب في الأطوار في إطار أيديولوجيا «الشرف» واستراتيجيات تقديم النفس التي يتبعها هذا الموسيقي أو ذاك.

لا يشرب هو نفسه، ولكن له طريقة أرشد للشراب. لا يوجد الربط المشهور بين الشراب والموسيقى فقط في مخيلة رجال الدين المتزمتين وحدها: إنه يتطابق مع السلوك الاجتماعي الذي مع كونه مستنكرا من وجهة نظر رسمية، يجري التسامح معه في الواقع لأنه ناتج مصالحة. فإذا كان الموسيقيون مفرطين، فإنما يعود الجانب الأكبر من ذلك إلى أن المجتمع يشجعهم على ذلك.

الرجولة وثنائية الجنس

ويوجد موضوع آخر مهم يبلور الانحراف، وهو قضية الرجولة، سواء من زاوية العدوان أم التمييز الجنسي.

فمع أن محمد العربي من فئة «العرب» فإنه لا يحمل «جنبية» على حزام. ومع ذلك، أصبحت هذه العلامة القبلية على الرجولة منذ قيام الثورة علامة انتماء وطني يحملها كل رجل منذ المراهقة. وفي سياق تحديث المسالك، قد ينظر إلى عدم حمل «جنبية» باعتباره موقفا يميل نحو الحضارة الغربية. لكن هذا ليس الحال في وسط محافظ مثل وسط محمد. بالإضافة إلى أنه واحد من اليمنيين النادرين الذين لم أرهم قط يسخرون من هذا الرمز ـ في السر، بكل تأكيد. وعلى العكس، قد يحدث أن يلوح بعوده مثل الذكر، أو بإشارة استخدامه مثل سلاح ناري أيضا، بحركة تجعل اليد اليمنى تشبه الضغط على سقاط البندقية.

يتحول هذا التباعد عن نموذج الرجولة إلى أنوثة أحيانا، في بعض المواقف الخاصة. يعاب على المغني في الغالب أنه يترك الناس ينتظرونه «يتدلع»، وهو ما يصنفه من حيث الواقع في فئة النساء. لكن في العمق، يوجد أيضا في قلب التعبير الموسيقي عناصر تضع الموسيقي في مواجهة مع قواعد الرجولة:

غالبا ما يحكم علي منصور على منافسيه بحسب رجولة غنائهم: تلوين الصوت، التوكيد على الحروف الصامتة. لكن عند «النقلة» في الأغنية، شرح لي أن أفضل أداء موسيقي يجب أن يقلد الحمام (القمارى) حين يغازل الأنثى، لاعبا معها كما يلعب مع طفل، يحيطها بحفيف جناحيه. فلكي يغري الرجل المرأة، كما يقول علي، يجب أن «يتحدث لغتها»، أي أن يتبنى أسلوبها الرشيق الرقيق.

وبالمثل، يلجأ محمد بوعي إلى أداء تعبيري خاص بعالم النساء: ويقول إن هذا «يدلّع الكلام»، أو أنه «يتوسّل». تنحصر كلمة «دلع»، في اللغة الدارجة، تماما

بحيل الإغراء الأنثوي. ويمكن قياس قوة التجاوز الذي قد تكون لهذه الفكرة أو تلك في مكان مثل «المقيل» اليمني، حيث يغني الرجال للرجال.

وأيا كانت الرجولة الشخصية، يشتبه بأن المغني، بسبب أساليب تعبيره، مثلي الجنس، وهي صفة لا تقبلها آداب الذكور العاديين. وفي هذا التلوث الجنسي، قد تبلغ بعض سمات العود حد أخذها رمز شذوذ: يزخرف عازف العود الشاب ذو العينين الصافيتين، محسن، أسلوبه بنغمة سريعة تجمع بين صوتين تصعد حتى تكون ثمانية، وهو ما يخرج تماما عن الجمال التقليدي. ويتهمه موسيقي آخر بكلمات مقنعة بأنه من «المثليين»، مقلدا أمامي النغمة المدانة ومفترضا لها معنى الاسترواح بابتسامة بليغة. ومن المفارقة أن الإغراء الذكوري الذي يمارسه الموسيقي والذي سبقت الإشارة إليه، يميل هو أيضا إلى تصنيف هذا الموسيقي في الجانب الأنثوي: فرغبة إغراء المرأة قد تعادل أن يصبح أنثى. وفي «مقيل» حيث يتواجد الأصدقاء يوميا، حاول شاب موسيقي أن يقلل من استهلاكه للقات بتقليل حضوره في هذه الجلسات. فسأله رفاقه ضمنيا خلال مزاحهم «ما ذا ستفعل، إذا، إذا لم تقض بعض الظهيرة معنا؟» فقد يفسر غيابه إما نتيجة مغامرة عاطفية خارج الزواج، وإما رغبة في البقاء مع أمه أو زوجته، وهذا أيضا غير مقبول في هذه الساعة من النهار[١].

وأخيرا، ليس كل هذا دون صلة بالعلاقة الخاصة التي يقيمها الموسيقي بأداء الفرائض الدينية[٢].

تربت يدك في الجنة

يحكى أن شابا فقيرا أراد أن يصبح موسيقيا. لكنه كان شديد القبح وله وجه شوهه الجدري. فاتح أمه فنصحته أن لا يفعل، وقالت له «لست وسيما، وإذا فعلت كنت نشازا، كما يقول الراوي. والغناء في ذاته لا يمنح الجمال. فاختر لذلك علوم الدين: فحين تصبح عالما دينيا، سيأتي إليك العالم كله ليراك ويستفتيك»

---

(١) ولنتذكر الأهمية الرمزية لساعات المقيل، والمكان الذي يحتل فيه كلام الرجال (الفصل الثاني).

(٢) غالبا ما عرفت الديانة الإسلامية استعادة الرمزية الرجولية في الثقافة العربية، كما حين قال الغزالي إن من يتحول عن حب الله، هو في الحقيقة امرأة (١٩٦٧، ٢٨١).

فاتبع الشاب نصيحة أمه: ودرس وأصبح عالم دين. وجاء الملوك والأقوياء إليه يستفتونه، بدلا من أن ينتقل إليهم. كما أن الحكمة قد غمرته بنورها. وأصبح بلحيته البيضاء الجميلة شديد الوسامة[١].

تقع هذه الحكاية في أنقى تراث التبرير عند فقهاء الإسلام[٢]. ومع ذلك، ترتكز على اعتبارات ليست كلها دينية: فتقليل قيمة الموسيقى يأتي بخاصة من أنها لا تجلب السلطة. وهنا يعد الجانب الروحي محدودا.

يقيم الموسيقي في الحياة اليومية مع الممارسات الدينية علاقات عائمة ومشكوك فيها، تبدو عائدة إلى قدر خارج عن الإرادة..، فلن يسمح في صنعاء لموسيقي يعزف في العادة علنا أن يؤم الناس في صلاة الجماعة. وتجمع شهادات عديدة على أنه حتى فترة معينة كان يتم تجنب الصلاة بجانب المغني. وكذلك بالنسبة للحج: ففي حين يحج الكثير من اليمنيين في سن مبكر، لم يحج بعض الموسيقيين، وحتى شديدي التدين منهم، حتى سن متأخر نسبيا. ومن المؤكد أن هذا الاستبعاد ـ والاستبعاد الذاتي ـ الذي يمارسه المجتمع بالعزل عن الممارسة الدينية، يذكّر بإجراءات الإسلام التقليدي بحق الموسيقيين، الذي جعل منهم مؤمنين من الدرجة الثانية. يذكر حسن حمدان، وهو موسيقي من الجيل القديم، هذه القضية بانفعال فيقول:

عند ما كنت شابا، كنت أعزف عزفا حسنا متقنا، وكان الناس يطلبون مني في كل مكان أن أعزف. ومع ذلك، لم أكن دائما راضيا عن طريقة استماعهم لي، لأنهم لم يكونوا مهذبين كثيرا. وفي أحد الأيام برعت في العزف فصرخ أحد المستمعين متحمسا «تربت يدك في الجنة». صحت بدوري «يدي؟ في الجنة؟ هذا جميل، يدي في الجنة! لكن أين أنا من كل هذا؟ أين سأذهب؟» يفقد الموسيقي نهائيا هويته كفرد. فوفقا للاستعارة التي استخدمها حسن، لا يقبل المجتمع منه إلا جزء من شخصيته، جزء من جسده. ونرى إلى أي حد تأثر وضع الفنان بممارسته للموسيقى، عبر جمع من العوامل التي تهمّشه.

---

(١) في التراث العربي، يقال غالبا إن المغني، بالإضافة إلى أنه يغني على نحو متقن، يجب أن يكون جميلا (وسيما) (شبلواه ١٩٩١، ٩٥). توضح الحكاية الساخرة كيف تنازع الديانة الموسيقى احتكار الجماليات.

(٢) هذا يذكر على نحو مستغرب بسيرة شخصية من العصر العباسي، هو أوقس المخزومي، أوردها ابن عبد ربه (Farmer ١٩٤٢، ٢١).

وعلى العكس، في سن أربعين سنة ـ الذي يعتبر في اليمن سن العقل ـ يتوب كثير من الأفراد، ويحجون. والبعض يعيشون أزمة دينية حقيقية. وهذا ليس مقصورا على الموسيقيين، لكن هذه الأزمة عندهم جوهرية، لأنها تتجسد عموما في التخلي نهائيا عن ممارسة الموسيقى. وهكذا لعل المغني الكبير محمد الخميسي توقف عن الغناء وعن الشراب في الوقت نفسه. وبالمثل بالنسبة لصالح العنتري قبل موته (سنة ١٩٦٥): مكتفيا بأداء الأذان للصلاة، في المدينة التي ولد فيها. وحين دعي إلى صنعاء للاحتفال بذكرى الثورة اليمنية عاد للعزف على العود، وأقام حفلة عامة، وعاد للشراب ومات بعيد ذلك بقليل.

يقبل على هذه العودة إلى الله بخاصة الموسيقيون الذي تكون عائلاتهم من التدين بحيث تؤثر على اختياراتهم. وهكذا نرى أن كل شيء قابل للتفاوض باستمرار، ولا يوجد قط شيء نهائي: «يتوب» الموسيقي، ولكنه أيضا قد يعود. تخترقه القيم السائدة في المجتمع، لكن هذا لا يستبعد سعيه لكي يتجنب بقدر ما يستطيع أن لا يقوده نشاطه الموسيقي نحو التهميش.

احتراف وهواية

لقد قلنا أن ليس للمغني، على عكس المزين، وضع ثابت. يتطور وضعه حسب عدد لا نهائي من العوامل، وفي مقدمتها أصله الاجتماعي، والاستراتيجية التي يتبنى تجاه الحالة العادية.

يسعى المغني لأن لا يظهر وكأنه محترف. ولهذا يعرّف نفسه في الغالب الأعم باعتباره «هاويا». ويتجنب أن يظهر في الأعراس وفي وسائل الإعلام. ومع ذلك يبقى مصطلح الهاوي غير دقيق: فقد لا يعني سوى رفض موسيقي شاب خجلا لأن يعزف أمام جمهور واسع قبل أن يتقن التعامل مع لونه الفني. ومن الشائع أن يظن الموسيقيون المؤهلون أن الموسيقى، من حيث هي متعة شخصية، ينبغي أن تبقى قضية خاصة تماما. وهكذا توجد أسر نبيلة ينتقل فيها تراث الموسيقى الرفيعة من الأب إلى الابن، لكنها ترفض تخريج مواهب شابة من أبنائها بسبب الإحساس البحت بالشرف. وهذا حال عائلة أغا، التي ذكرت سابقا في مرات عديدة.

فهم ينتسبون إلى النبي ﷺ من فرع غير رئيسي، وأفرادها تجار وملاك أراضي. ويقيمون في صنعاء منذ خمسة أجيال، وهم أيضا موسيقيون هواة

ويجيدون أرقى تراث الغناء في صنعاء. ويحب الأب المسن أن يذكّر بتاريخ الموسيقيين الكبار الذين ترددوا على بيت والده. لكنه يرفض بعناد أن يسمعني تسجيلاته الخاصة.

ويعزف ابنه حسين الذي تجاوز سنه الأربعين بأسلوب رائع. فقد بدأ العزف في سن الخامسة عشرة، ويمكن اعتباره أحد أمهر العازفين في جيله. إلا أن إقناعه بأن يغني أغنية في عرس يستحق المراهنة عليه. فسيسجنه أبوه، كما يقول، إذا سمع تسجيلا من تسجيلاته يباع... وفي الوقت نفسه، يعيش واقع عدم العزف في المناسبات العامة باعتباره مصدرا للفخار، يميزه عن الموسيقيين الأكثر شهرة[1].

يحمي الموسيقي نفسه، برفضه أن «يظهر»، من مشكلة واحدة بين سلسلة من المشاكل: إذ يتجنب اتهامه بخلق «الفتنة»، وإثارة غضب الله، والإقبال الاجتماعي الذي يستدرجه نحو التهميش. وتكون حساسية المشاعر شديدة عند الكثير من الموسيقيين، الذين يتوجب عليهم تجنب الاستسلام لما يولّد النجاح من غرو يدير الرأس ويجعله يترنح من الخيلاء.

ولا يوجد ما هو أسوأ من الغناء من أجل النقود بالنسبة لهؤلاء المغنين الذين يعرّفون أنفسهم باعتبارهم «هواة» ويرفضون استلام أجر. ويحاولون أن يقنعوا الآخرين خلال سعيهم للذوبان في الجمهور المجهول للهواة الحقيقيين، أن فنهم ليس أكثر تخصصا وليس أقل تلقائية من نشيد العمل في أي حقل - والذي هو من حيث تعريفه غير قابل للمتاجرة به[2]. وهكذا يحتوي ادعاء وضع الهاوي رسالة ضمنية يمكن صياغتها على النحو التالي: «إذا كنت موسيقيا، فإنما أنا كذلك من أجل المتعة الشخصية، مع أنني أستطيع أن أعمل شيئا آخر، ولست مضطرا لذلك لا بضرورة اقتصادية، ولا بوضع عائلي». ويلاحظ أن هذه الصياغة غالبا ما تكون بفعل صديق للموسيقي، ونادرا ما تأتي منه ذاته: إذ تكون مواقفه أكثر مصداقية حين تبقى ضمنية.

---

(١) لقد أصبح رفض التسجيل علامة تميز ونخبوية. ومع ذلك، من الصعب معرفة الأسباب الدقيقة لذلك. وبالنسبة لحالة مشابهة من الخفر الموسيقي في افغانستان، تحدث المغني الأمريكي ل. ساكاتا عن «غير الموسيقيين» (١٩٧٦، ١٣).

(٢) توجد هذه المعارضة في نقاط عديدة في العالم الإسلامي، وبخاصة في افغانستان، حيث يقول ساكاتا إن أقطابها مفاهيم عن «شوقي» و «كسبي» (١٩٧٦، ١٣). يعني الجذر العربي لهذه الكلمات الطاجيكية علة التوالي: «عاطفي» و«يباع ويشترى».

لهذه الأسباب، غالبا ما تكون علاقة الأب بابنه في المدينة على المستوى الموسيقي موضوعا لتجنب متبادل مهم. فلسنا بصدد ممنوع يتصل بالاحتشام فحسب، مثل ذلك الذي يمنع على الابن أحيانا أن يدخن أمام والده: ففي بعض الأسر الأرستقراطية يعطى لتدريب الابن على عزف آلة على يد أبيه قيمة كبيرة، للمحافظة على تراث ثقافي عائلي. لكن ما يهم هو أن لا تكون هذه العلاقة معروفة، وأن لا تذاع: لأن إذاعتها تمس كرامة الأب. وهذا ما توضحه المغامرات المزعجة التي حدثت لصديقي صانع العود توفيق الجعواني.

نجح توفيق في إقناع ابن أسرة من علماء الدين الكبار بأن يبيع له آلة «طرب» قديمة، من مجموعة المقتنيات القديمة للأسرة، لترميمه وجعله صالحا للعزف. فلم يستشر الشاب أباه الذي كان قد عزف في الماضي سرا. وذات يوم، ظهر الأب في ورشة صانع العود واستعاد الآلة. ولكن بدلا من أن يغادر ومعه العود، الذي كان على كل حال من ممتلكاته، كسره ضاربا به الجدار في غضب.

ولأن شرف الأب كان قد وضع موضع شك ـ وكذلك سمعته كرجل ورع ـ كان الحل الوحيد في رأيه أن يحطم الآلة على نحو مثير، لتكذيب الانطباع بأنه قد كان أحد من عزف عليه: لأن المغادرة ومعه العود يعني الاعتراف علنا بأنه جامل، أو أنه قد تورط في الاشتراك في متع هذا العالم. . .

نصر استراتيجية تقديم المغني لنفسه على نبل عشيرته، حيث لا تدخل الموسيقى في الحسبان. ومن وجهة النظر هذه، يسمح له التأكيد بأنه «مجرد هاو» بالسباحة بحذق في الاحتشام والتفاخر في الوقت نفسه، وأن يفاوض على مشاركته (ظهوره) وفقا لمعايير غير اجتماعية في الظاهر، وجمالية بحتة: ويتجنب المغني في الغالب أن يأتي للعزف في وسط اجتماعي أدنى من وسطه. لكنه يرفض أية دعوة قد تنقذ المظاهر بحجة تواضع الهاوي.

ومن هنا تتبع تصرفات المغني آلية شديدة الشبه بعدم التزاوج بين بعض الفئات: فمع أن المرأة لا تتزوج إلا من رجل من وسط اجتماعي مساو لوسطها أو أعلى منه، لا يذهب الموسيقي غير المحترف للغناء إلا في عائلة يشرفه وضعها الاجتماعي. فـ«يعطي» موسيقاه كما «تعطى» النساء، وفقا للمنطق التراتبي نفسه.

فقد حاول فنان وحيد في أواخر أيام الإمام أحمد، هو قاسم الأخفش، أن يمارس علنا مهنة الغناء محترفا. ولأنه كان «نشادا» قديما، تعلم العزف على العود متأخرا وواصل ممارسة الفن في الأعراس محترفا كما في السابق. إلا أن ذلك قد أنتج خفضا خطيرا في مستواه الاجتماعي ـ تخفف بحقيقة أن الثورة جعلت منه بطلا من أبطال قضية الحرية. وواصل ولداه المهمة من بعده، ومارسا مهنة الفن، أحدهما بالارتباط بوزارة الإعلام، والآخر في الأعراس. لكن الحالة تبدو نادرة، وما تزال هذه الخيارات تضغط بوزنها على الإدراك الاجتماعي الذي تخضع لها: فقد وجد دائما هاو، حتى ولو كانت نوعية موسيقاه أردأ، إذا نظر إليه من أعلى.

وعلى العكس، أصبح الكثير من الفنانين، الذين هربوا إلى عدن في مطلع القرن العشرين، محترفين. وأطلق الجمهور على بعضهم، مثل إبراهيم الماس والعنتري، لقب «الشيخ»، وهو لقب من مخلفات الحقبة العثمانية. لكن الأغلبية الساحقة من المغنين الممتازين في صنعاء، في الفترة نفسها، ظلوا حتى قيام الثورة إما هواة موسرين يعزفون في السر، وإما هامشيين يعيشون في شقاء.

ولذلك، يبدو أن لقب مغني لم يكن ينطبق في الماضي إلا على أولئك الذين كانوا يكسبون النقود بفنهم، وهو ما يفسر كون «الهواة» اليوم يعبسون من الاعتراف بأنهم «يغنون». وفي الواقع، يكسب عدد كبير منهم النقود دون أن يعترفوا: قال لي علي منصور، لا أطلب النقود في عرس، لكن إذا أعطوني هدية بعد الحفل لا أستطيع رفضها. والحال أنه قد اتضح أن الهدية غالبا ما تكون شيئا ثمينا، أو حتى مبلغا كبيرا من النقود. المهم أن لا يناقش مسبقا، وأن يترك للكرم القبلي، أي «لقبيلة» (بسكون الباء وفتح الياء) المانح، مع احتمال أن ينشر له سمعة البخل في حال خيبة الأمل.

التجربة الموسيقية

قد يكون من الصعب عند دراسة علاقات الموسيقى بالمبدأ (القاعدة)، وكذلك دراسة مكانة المؤدين في المجتمع، تصور كيف أن فنا بهذا القدر من الرقة قد نشأ. ومع ذلك، أيا كان ثقل المبدأ، لم يتوقف الموسيقيون وعشاق الموسيقى قط عن العناية بالتراث. وكانت ممارسة الموسيقى، والاستماع إليها، وإبداعها، دون شك، وفي جميع الأوقات، موضوعا لاتفاقات، كما يظهر من الوضع المتقلب للمغني.

وتتنوع التجربة الجمالية والموسيقية وفقا لمجموعة من المواقف التي تذهب من الانفعال الأكثر تلقائية إلى الحسابات المتقنة. ويلعب بعض الموسيقيين مع الرقابة مباراة بارعة من لعبة الكر والفر. ولكن توجد أيضا «استراتيجيات» غير واعية ليست أقل إبداعا، تنمو وفقا لمنطق غامض من الإلهام والانفعال والحنين. ويقع في هذه التجربة، بما فيها من سلبي ومن إيجابي، المعنى العميق لعبارة «طب النفوس».

تجنب الرقابة

تنتقل الأصوات في الفضاء الاجتماعي بحرية، عابرة الحواجز، أو على العكس، ساكنة فياها. وبفضل الفكاهة يضع الموسيقيون بعض المسافة بين الموسيقى والقيود النابعة من وضعها. فيجري الالتفاف حول بعض القيم الدينية لغايات تعبيرية وموسيقية. ويذهب الموسيقيون حتى حدود اقتحام بعض التجاوزات والممارسات الخارجة عن المألوف تحت ظل القيم السائدة نفسها. وليست هذه الاستراتيجيات متسقة فيما بينها، لكنها تتوافق في بعض النقاط. وفي كل الحالات، يتلاعب الموسيقيون وعشاق الموسيقى بالكلمات والأصوات، ويسخّرونها في خدمة قوى المشاعر الموسيقية.

فضاءات صوتية متفاوض عليها

تؤكد شهادات عديدة وجود نوع من النزاع بين الصوت والفضاء: تقطع الموسيقى في الغالب دون وعي حدود الفضاء الذي يخصص المجتمع لها، إلى حد أن الأبواب والنوافذ تكتسب أهمية مفرطة. ففي الحكاية التي تتحدث عن الموسيقي حمود قاسم (الفصل السابع)، أدى الاختفاء وراء مشربية، إلى أن أغمي على السلطان عند سماع الموسيقي. وفي حكاية أخرى مس جمّال من خارج البيت زوجة الحاكم (الفصل الأول). وحدثت الحالة نفسها حين كان إمام يرتل القرآن فألهاه صوت المزمار حتى وهو في فضاء مسجد مقدس (الفصل السابع). وتؤكد الشهادات التاريخية أيضا على هذا الملمح: يحكي كبار السن في صنعاء بسرور أن في عهد الإمام، كان هواة الموسيقى يسدون جميع الفتحات بالوسائد والفرش ليتمكنوا من العزف دون أن يسمعهم أحد. ومع ذلك تقلل روايات أخرى من حقيقة تزمت الإمام يحيى:

يحكي شاهد عيان يدافع عن ذاكرته، أن متملقا ذهب ذات يوم يشتكي

قائلا «سمعت من نافذتي جاري يغني». فأجابه الإمام بسخرية «سد نافذتك!».

لعل هذا الشاهد المدافع عن الإمام أراد إعادة كتابة التاريخ بإخباري بهذه الطرفة. ولكن إذا كانت صحيحة، لم يفعل الإمام سوى إعادة الصلة بتراث عملي من التسامح الذي يحجبه التعبير البلاغي المتشدد، وهو تسامح تجوّزه بنى الثقافة المشتركة. لأن لفضاء البيت حرمة، ويتمتع بما لكل حرمة من حماية. ويفرض الحدود التي يجب أن يحترمها الغريب وحقوق المالك في مواجهة جميع السلطات. كما أن لهذا التحصّن وراء حواجز الفضاء المنزلي سوابق مشهورة في الإسلام التقليدي[1]. ما يزال أغلب المدنيين في صنعاء اليوم يعتبرون البيت فضاء لا ينتهك، من حيث أن ما يتعرض للمخاطرة هو «عرض» النساء اللواتي يسكنّ هذا البيت[2].

وتوجد مجموعة من الإشارات الصوتية التي تجسد هذه الحدود. يدل الزائر على وجوده بطرق الباب على نحو مقنّن، ويتعرف الصنعانيون بسهولة على الشخص، وبخاصة ما إذا كان رجلا أم امرأة، من عدد الطرقات على مطرقة الباب. أو أن صديقا سيتجاوز الطرق حتى لا يزعج النساء، لكنه سينادي بصوت مرتفع، دالا بهذه الطريقة على هويته كرجل. كما أنه حين يدخل غريب إلى هذا «المنزل العالي كبرج» والذي يربط بين طوابقه درج وحيد، يدل على حضوره بنطق اسم الله كلما تسلق الدرجات[3].

وهكذا يساهم التكييف الصوتي للفضاء في وضع قواعد للاحتشام. تعكس الشهادات عن الإمام يحيى ما نعرف عن موقف الفقه الزيدي: فقد انتهى عالم ديني أخيرا إلى التسامح مع الموسيقى شريطة أن تمارس «في الخفاء، بمعزل عن المنع» (الفصل السادس). وعلى هذا النحو يتم إخفاء الموسيقى كما

---

(١) جرب ذلك الخليفة عمر في المدينة المنورة: فقد ذهب في جولة لتفقد أحوال المدينة للتأكد من عدم وجود مخالفات للشريعة الإسلامية. ودخل سهوا إلى منزل كان صاحبه بشرب الخمر، ويستمع إلى غناء غانية. قال عمر غاضبا: عار عليك. رد الآخر الحجة على الخليفة قائلا عار عليك انتهاك حرمات هذا البيت، هذا ما يمنعه كلام الله (الطبري، أورده Farmer ١٩٦٧، ٤٢).

(٢) تطلق كلمة «حرمة» نفسها على الزوجة وحرمة البيت في الوقت نفسه.

(٣) يصدر عند قول «الله» تأوه يعزى رسميا إلى الناتج عن علو الدرجات، لكن نبرته متعارف عليها بشدة.

تخفى بعض أجزاء الجسد، أو بعض التصرفات[١]. ولهذا يجب أن تبقى الموسيقى نشاطا خصوصيا وفن هواة.

ومع ذلك، لتأمين التبادل الذي لا غنى عنه لكل نشاط موسيقي، يجب توفر أماكن تعبير أوسع من الفضاء المنزلي. ويؤدي الفضاء الطبيعي في الريف هذه الوظيفة: يغني القروي في الجبل، ظانا أنه وحيد أو متظاهرا بذلك. أما في صنعاء فإن «المقايل» و«السمرات» تؤدي وظيفة الفضاء الوسيط.

وما يزال كثير من الصنعانيين اليوم متمسكين بسمعتهم بين جيرانهم، ولا يستقبلون قط موسيقيين في بيوتهم، لكنهم يفضلون الذهاب لسماعهم لدى أصدقاء يسكنون حيا آخر. وبالمثل، نادرا ما يستقبل الموسيقيون الناس في بيوتهم حرصا على السمعة. وعندها يكون دور الاستقبال الاحتفالي في «المقيل» أن يفتح فضاء محايدا، فضاء لحرية مشتركة. ووفقا لقول مأثور في الأدب «المجالس بالأمانة»: فيجب أن لا يذاع ما يدور فيها على نحو غير ملائم. وتكون الحرية التي يتمتع بها المشتركون في مستوى هذا المبدأ: كلما زاد توفر الكتمان زادت المشاركة في المناقشات.

ففي عهد الأئمة، لم يكن هذا النظام مواتيا للفئات الاجتماعية الشعبية، التي كانت مساكنها مزدحمة أكثر مما في الأحياء السكنية: فكانوا لذلك تحت رحمة وشاية جيرانهم من الحاسدين. وكانت نتائج التحريم أقل بالنسبة للموسرين الذين يعيشون في بيوت كبيرة محاطة بحدائق، أو يخرجون من صنعاء لقضاء جزء من الصيف في «مخرف» (مكان لقضاء الخريف في وادي ظهر، أو الروضة، أو الجراف). ولم يكن التحريم نفسه يسري على الجميع. إلا أن فرض الإمام عودة النساء إلى بيوتهن قبل غروب الشمس (انظر الفصل السابع) لم يمنعهن من مواصلة «التفرطة» شريطة الاستهزاء بالممنوعات. وتحتفظ الذاكرة الجماعية بأثر ذلك في

---

(١) تتحدث أبو لغد، حول الشعر في مصر، عن «مشاعر مقنعة» (١٩٧٨). فلنتذكر ان في الإسلام التقليدي، كان بعض الخلفاء العباسيين والعثمانيين يستمعون إلى الموسيقى وراء بساط، متخفين عن نظرات الموسيقيين. وبالمثل، بالنسبة للعلاقات الجنسية خارج الزواج، يقول الموسيقي الشاب أحمد قصعة ما يلي: الأهم أن لا تعطي القدوة السيئة للآخرين: تكون الخطيئة عند الله صغيرة إذا اقترفت في السر. أما فيما يخص خطايا كل شخص، يكون هذا الشخص مسئولا عنها وحده أمام الله.

هذه الأبيات من الشعر الشعبي، التي قالتها مغنية مجهولة:

يـؤذن الـمـغـرب واقـول شـويـه والـيـوم قـد الـشـرطـه فـي كـل لـيّـه

يـؤذن الـمـغـرب والـطـبـل يـقـرح واليوم قدوه حجري[1] ما حد يرتاح[2]

وبصرف النظر عن البعد الشعائري لحفلات الزفاف، فإنها أيضا فضاء للحرية، بسماحها بحدوث مسرات غير معتادة، مثل موسيقى الآلة، والرقص، وكذلك المزاح السفيه الذي يرسّخ التواطؤ بين الرجال. وتستفيد النساء، أحيانا، من وضعهن التابع ليسمحن لأنفسهن بما لا يستطيع الرجال أن يسمحوا به لأنفسهم:

تطول سهرة الرجال أثناء حفلات الزفاف في بعض العائلات الدينية الكبيرة: ففي حضور رب الأسرة، والشخصيات الدينية البارزة تكون جميع أنواع الموسيقى ممنوعة. أما في الطابق الأسفل، فإن النساء يرقصن على أنغام أشرطة الموسيقى الغربية «الديسكو». يجعلنا الصدى والصراخ في وضع حرج ويؤكد لدى البعض دون شك المواقف المسبقة التي ترى أن النساء «ناقصات العقل»...، كما قال أحد الرواة.

إذا أرادت النساء سماع عازف عود، فإنهن يرتبن في الغالب لسماعه متخفيات في «الحجرة». وأثناء زفة العروس، يتزاحمن على سطح المنزل المجاور فيحضرن بذلك مسيرة الرجال والغناء الذي يدور في الأسفل.

ومع أن احتفال الزفاف يقع في مركز سيطرة اجتماعية صارمة، لا تستطيع أكثر العائلات تزمتا منع احتفالات الآخرين. وهكذا يلتقي في المنزل الجميل عدد من الشباب المتحمسين للرقص، من عرس إلى آخر، خلال ليالي كاملة. وتكاد حفلات الزفاف تؤدي دور الحفلات الموسيقية العامة من حيث هي مؤسسة من نمط حديث لم تكسب حق الوجود: فقد نجحت حفلات الزفاف في التغلب على هذه العقبة لتجتذب جمهورا مهما، وأن تبقى قائمة على شبكة من العلاقات وأن تدور داخل حرم البيت أو بالقرب منه.

ولذلك، من وجهة نظر السكن، يمثل إغلاق الأبواب وسد النوافذ حالة

---

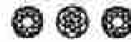
(١) كان القاضي الحجري وزيرا في بلاط الإمام أحمد.

(٢) يـؤذن الـمـغـرب واقـول شـويـه والـيـوم قـد الـشـرطـة فـي كـل لـيـه

(٣) يـؤذن الـمـغـرب والـطـبـل يـقـرح والـيـوم قـدوه حـجـري مـا حـد يـرتـاح

متطرفة. فما ذا يعني في الواقع وضعا تتحول فيه حدود البيت إلى جدران ولا تؤدي وظيفتها كممر للانتقال ومصفاة للاختيار[١]؟ وعلى حدود اللامعقول تعكس هذه النزعة العامة للانغلاق قلق سلطة الإمامة من مجتمع بكامله يواجه تغييرات تاريخية مثيرة للقلق ولا مفر منها.

وحتى في إطار الجمال التقليدي، يهرب الوضع من السيطرة. فلم تمنع الحواجز التي أقامها الإمام وجود نوع جديد سري من الموسيقى: فبعد حضر التجول كل ليلة، تعزف الموسيقى العسكرية ألحانا عثمانية قديمة، من نوع «بشرف» جنود الانكشارية (جنود تركية قديمة)، أو من تلك التي ألفها دونيزيتي (Donizetti) في القرن الرابع عشر الميلادي. ولأن الموسيقى العسكرية كانت الموسيقى الوحيدة المسموح بعزفها، كانت مصدرا نادرا للتسلية بالنسبة للمجاورين لثكنة العرضي. فقد حفظ شباب الحي عن ظهر قلب هذه الألحان التي كانت تسمى «الهوا». فجعلوا منها نوعا من موسيقى بصوت الإنسان[٢] وعرفت منذ ذلك الوقت بهذا الاسم الذي ما يزال البعض يغنونه باستمتاع[٣].



وهكذا من المناسب أن نبين الفروق بين الآراء: فإذا كانت هذه المحرمات ما تزال تتعرض للتحايل عليها بانتظام، فإن ذلك يقلل كثيرا من تأثيرها. ألا ينبغي أن نعتقد أن هذه الشهادات تبالغ بطرق معينة في تقدير آثارها؟ ولكن إذا لم يكن الإمام قاسيا كما قيل، فإن حكايات سد الأبواب والنوافذ تصبح عرضة للشك ـ خاصة وأنها تعاني من نواقص حقيقية: إذ يقال إن التحريم يفيد رغما عنه في رفع قيمة الموسيقى والفترة التي عزفت فيها.

ومع إدراك الموسيقيين لسلطة إغراء فنهم، فإن لديهم نزعة تارة لزيادة تقدير قيمتها، وتارة للمبالغة، حقيقة، في تقدير تلك القيمة حين تتوفر لهم الوسائل. وسيكون النموذج المثالي أن تنقل الجدران بدورها رسالة الإغراء الصوتي المعدية.

---

(١) كما يقول دارس الاجتماع ج. سي. ديبول، لا تقتصر الحدود الرمزية للبيت على الجدران، بل الفتحات، والعتبات، والأبواب، والنوافذ (١٩٨٥، ١١).

(٢) وهو ما سمح بممارستها بشكل خصوصي. تغنى «الهواء» فقط على محاكاة صوتية، وهو شيء نادر في اليمن.

(٣) أحدهم، وهو محمد عطية، سجل للتلفزيون اليمني.

فذات يوم، تساءل علي منصور أمامي في اندفاع ملهم قائلا: أريد عند سماع غنائي أن تكتب جدران هذا البيت: الحمد لله على هذا الجمال الذي خلق!».

إننا في عالم الخيال، وهو خيال خصب، يسهم في إعطاء شكل للحقيقة. فإلى جانب المحرمات الصوتية «الواقعية»، توجد محرمات غير مادية ومتناقضة، إنها «الجدران التي تصيح».

تراث روائي فكاهي

تبقى الفكاهة واحدة من الطرق المفضلة للتعبير عن الغموض وعن التناقض، من حيث الفكاهة لباقة المضطهدين والسلاح المطلق للفرد. وتوفر النوادر العديدة حول تأثير الموسيقى متعة حقيقية لأولئك الذين يحكونها. ولا نستطيع مقاومة اقتباس واحدة أخيرة منها، في هذا الأسلوب الخاص المميز لأهل صنعاء. وهي تخص نوع من التسبيح الليلي (انظر الفصل الأول)، وهو ترتيل على غرار الأذان للصلاة، ينظر إليه باعتباره «ليس من الموسيقى» ويتميز بأصوات مبحوحة. يحكي الفخري مطيط، بين الجد والهزل قائلا:

إن سائحا أجنبيا قدم في شهر رمضان إلى صنعاء. وهو شهر لا يناسب الزائر غير المسلم، لأن المدينة لا تعيش إلا في الليل، والجو مكرس للتقوى أكثر مما هو موات للتسلية[١]. لكن لم يكن لدى هذا السائح معرفة مسبقة، فتمشى واستمع، دون أن يعرف ما ذا تعني الأصوات المحزنة للتسابيح، التي كانت في تلك الفترة أكثر من أي وقت آخر ترتفع كل مساء من الصوامع. وعند سفره، حين كان صحفي يمني يقابله سأله كيف وجد اليمن على الرغم من الصيام، فأجاب إنه قد سعد بإقامته، وأن الجو كان بهيجا لأن «الديسكو كان ممتلئا طوال الليل...».

ففهم معاني كلمات التسابح يتطلب أن يكون في الذهن خلفية ثقافية واسعة: ولن يوجد، وفقا للأخلاق الدينية، ما هو أكثر تعارضا من الترتيل الورع في التسابيح والموسيقى الإلكترونية في صالات الرقص الغربي[٢]، والتي دون حاجة للتأكيد، لا وجود لها في صنعاء لا في الأوقات العادية ولا في شهر

(١) خلال شهر رمضان في اليمن لا يحاط الاحتفال بجو دنيوي كما في الأماكن الأخرى في العالم الإسلامي.

(٢) نحن حوالي ١٩٨٦، وقد اكتشف اليمن موسيقى «الديسكو»، ومايكل جاكسون وأشرطة الفيديو.

رمضان! وتكمن الفكاهة في التقريب في جملة واحدة بين حقيقتين متغايرتين، مما يلغي التميز التقليدي بين الموسيقى الدينية والأذان الديني. ويؤكد ضمنيا السمات المشتركة بين التسابيح والـ«ديسكو»: وهي الليل، وتكبير الصوت إلكترونيا والسمة اللحنية. ويشف عن وحدة الظاهر تحت المظاهر والفئات الاعتباطية. فهل سيرفض راويتنا، المازح بعض الشيء، وصف هذه الظواهر بأنها «موسيقية»[(١)]؟

وبفعل القواعد السائدة، ليس أمرا مجانيا أن بطل هذه الحكاية الساخرة أجنبي. فقد صنّفت التسابيح، من حيث هي موضع تهكم بارع، باعتبارها خصوصية وطنية: ويبدو أن الراوي أراد القول «انظر! إنهم، هم أيضا، يهوون الأصوات الصاخبة التي تمنع الناس من أن يناموا في الليل؟!». وقد يقبل هذا الربط على نحو أفضل إذا جاء على لسان شخص أجنبي[(٢)]. فنغم هذا الكلام الروحي شديد الغموض يجعل منه نموذجا في نوعه: لأنه تجاوز للقاعدة وسخرية من ذاته، كل هذا مع مظهر يشي بعدم المساس به.

أيتطابق هذا النمط من الفكاهة مع تراث قديم؟ أم أنه ينتج عن الانفتاح الحديث على الأجنبي في اليمن؟ إن تجانس هذه القصص، والتي أوردنا منها أمثلة عديدة، يدعو لاعتقاد أن الطريقة الذهنية قديمة. ومع أن أغلبها فكاهية، فإنها تفسر وتوضح وفي النهاية تتساءل حول السلطة الغامضة للموسيقى على الشعور الإنساني وحول الاضطرابات التي تثيرها. إنها تعطي تعبيرا شفهيا عن تجارب لا تعبر عنها الكلمات، وترسم الحدود الفاصلة لنوع أدبي. أيمكننا الحديث عن أساطير؟ أم عن حكايات؟ أم عن قصص ساخرة؟ أم عن خرافات؟ فيتميز تماما هذا المنبع المطبوع بقوة بالخيال، من خلال الشهادات الشخصية أو التاريخية. وسنستبعد منها أيضا الحكايات المستمدة من قصائد (الفصل الخامس) والتي تتجنب عمدا ذكر الموسيقى. فإذا أعدنا أخذ بعض من هذه القصص، يمكن أن نقرر أنها تنتمي إلى بعضها البعض.

---

(١) الفخري سليل أسرة مزابنة، لكن أحد اخوته «نشاد». فهو لذلك معتاد على الموسيقى الشعبية والأنواع الدينية في الوقت نفسه، وبهذه الطريقة فهو حساس لكل ما بينهما من مشترك.

(٢) في مجموعة خاضعة كما هو حال الفخري، نأخذ عن طيب خاطر بالنماذج القادمة من الخارج لإيجاد وزن معادل للقواعد السائدة.

إذ تحكي قصة «الجمال وزوجة الحاكم» (الفصل الأول) وقصة «الموسيقي وزوجة سلطان لحج» (الفصل السابع) موضوع إغراء رجل لامرأة على نحو غير مقصود عن طريق صوت الرجل. فزوجة شخصية قوية قد تعرضت للإغراء، لكن الموسيقي قد برئ لأنه أثبت حسن نواياه. وجرمت الموسيقى لأنها تفعل باستقلال عن إرادة بطل القصة.

ويشير «الإمام الذي نسى الصلاة» (مقدمة الجزء الثالث) و«الجلسة العباسية» (الفصل السابع)، معا، إلى علاقة الموسيقى بالصلاة. وكان الانتهاك فيها غامضا، ولم يظهر في المثال، ولم يدن بوضوح، لكن فكاهة الراويتين تخون بعض التذوق.

وتتحدث رواية «المزمار والإمام المرتل للقرآن» (الفصل الرابع) ورواية «السائح الأجنبي في رمضان» (الفصل التاسع)، معا، عن التراتيل الدينية. ففي الحالتين، ربطت الفكاهة باكتشاف تواصل الظواهر الموسيقية في ظل عدم تواصل الألوان الفنية. وتعرضت الشخصيات الدينية للتهكم بسبب رداءتها.

وتقارن حكاية «الموسيقي وصلاة الاستسقاء» (الفصل السابع)، و «الشاب القبيح» (الفصل الثامن) بين الدين والموسيقى. وتعد الفكرة هنا أكثر طموحا: فهي تريد القول ما إذا كانت الموسيقى قادرة على التسامي، أم يجب أن تخفض إلى مستوى الحوادث العارضة التي تواجه بني الإنسان. فبنية الحكايتين متشابهة، لكن مع معنيين متعارضين:

- تأتي خاتمة حكاية «الموسيقي والمطر» مناقضة للاتهام الموجه إلى الموسيقي. لكن الاهتمام التبريري بإنكار التناقض بين الموسيقى والدين يؤكد على نحو غير إرادي وجود هذا الإشكال.

- تتجه حكاية «الشاب القبيح» عكس الحكاية السابقة: إذ تقول هذه الحكاية إن البعض يزعم أن الموسيقى تجعل الإنسان جميلا. لكن هذا ليس صحيحا لأن الدين وحده مؤهل لذلك، بالإضافة إلى أنه يمنح السلطة.

ففي الحالتين، توجد حقيقة داخلية تكذب المظاهر الخارجية، وتلجأ وجهتا النظر الدينية المتباعدة إلى طريقة التناقض نفسها. ويقل حضور الفكاهة عما في الحكايتين الأخريين. لكن ربما وجد المزاح في مكان آخر، في سياق القص: ومع أن القصتين متناقضتان في جوهرهما، فإن الراوي نفسه قد رواهما لي بفارق بضعة أيام! ألسنا هنا أمام ذروة الغموض؟

تسخر القصتان الأولى من جنس النساء المعروف بحساسيته التي يضرب بها المثل نحو الموسيقى. ودون مهاجمة الدين في ذاته، فإن القصص التالية تتهكم غالبا بسخرية من رجال الدين الذين لا يتحكمون بآذانهم وقلوبهم. وينظر الموسيقيون إلى هامشيتهم بشيء من التفاخر. ففي قصة «الموسيقي والمطر» يعلن سعد بطل القصة أنه لا يعترف إلا بالله حاكما على حياته المنحلة. فأن يكون الفنانون على غير وفاق مع ما يعتبرونه عاديا لا يضعف لا روح الإبداع لدى هؤلاء الفنانين، ولا الثقة التي يحسون بها نحو السلطة الغامضة التي تمنحهم الموسيقى على الأفراد الآخرين في المجتمع.

كانت العلاقة بين الفكاهة والموسيقى في الحضارة العربية الكلاسيكية تراثا ثابتا. وقد لعب الموسيقي دورا مهما كوسيط من خلال الجمع بينهما: وسمح للأفراد الآخرين في المجتمع بأن يعيشوا بالنيابة مشاعر يمنعهم مستواهم الرفيع من التعبير عنها (سوا، ١٩٨٥)؛ يشترك الشاعر في أداء هذا الدور الهزلي (Hamori, 1973,31). لكن الموسيقيين في اليمن يدافعون عن أنفسهم في الغالب ـ بالاحتشام، والشرف، وبالانعزال ـ حتى لا يحتلوا هذه المكانة التي يضعهم المجتمع فيها. كيف انتهوا مع ذلك بقبول هذا الوضع؟ وهو ما يسمح لنا بفهم الاستخدام الخاص لمفهومين رئيسيين سبق أن تحدثنا عنهما، هما «الفتنة» و «الفراسة».

مفاهيم أساسية: الإغراء والفراسة

غالبا ما يستخدم المجتمع والفرد، ورجل الأخلاق والهامشيون، الكلمات نفسها، ولكنهم لا يعطون لها المعنى نفسه. فإذا كان رجل الدين يطلق كلمة «فتنة»، على نحو حاط من قدرها بصورة بارزة، على الاضطراب الاجتماعي والسلطة المنحلة التي ترافقها (الفصل السابع)، فإنها على العكس عند الموسيقيين مفهوم إيجابي، إذ تعني إغراء يتعذر كبحه قائما على الجاذبية الطبيعية بين الجنسين، وبالتالي فهو مغفور مقدما. ولا يمكن إدراك هذا الفارق إلا ضمن السياق. ويوضح لنا بيتان من الشعر العربي يجري دائما الاستشهاد بهما في صنعا هذا المعنى لكلمة فتنة، وهما بيتان يتوجهان إلى الله في صيغة توسل:

خلقت الجمال لنا فتنة وقلت لنا يا عباد اتقون

وأنت جميل تحب الجمال فكيف عبادك لا يعشقون[١]

فالرغبة في الجمال مغفورة لأنه جزء من الخلق الإلهي، من حيث أن الجمال ذاته من صفات الله. ويمكن التعبير على نحو أفضل عن المعضلة التي يجد الكثير من المبدعين وهواة الفن أنفسهم يواجهونها مع القيم السائدة، وكذلك الأفراد الباحثون عن المتعة الجمالية. وتكمن فرصتهم الوحيدة في إخضاع هذا البحث لشرعية الخالق المتسامية: بهذا المعنى أصبح الله المصدر المباشر للإغرء (وليس الشيطان، كما يقول خطاب آخر...)، لأنه ذاته «الجميل الحق» في أسمى درجات الجمال[٢]. وبالنظر إلى اختلاف هذا المعنى لـ«للفتنة الشرعية» مع معنى «الاضطراب» فإن الكلمة تستحق تفسيرا معمقا لتاريخها:

يقول (لسان العرب) إن الفعل الثلاثي «فتن» يعني في الأصل «وضع معدنا على النار»، و«أحرق». ومن هنا فإن معناه في القرآن الكريم «اختبار الإيمان»، و«إيقاع في الشك». ومن هذا يشتق المعنى الشائع في الإسلام الكلاسيكي، الشقاق، أو الثورة، والاضطراب السياسي (ابن منظور، مادة فتن).

لكن هذا القاموس يلاحظ صلة أخرى للكلمة تعود مباشرة إلى المعنى الأول لـ«النار»: أي «الإغراء»، أو «الجاذبية الجنسية». ويبدو أن هذا المعنى لم يستخدم قط في القرآن الكريم حيث تظهر الكلمة مع ذلك حوالي ثلاثين مرة (الاستثناء الوحيد الذي قد يقترب من ذلك هو إغراء الشجرة المحرمة، المذكورة مرتين). ووفقا لابن منظور نفسه، استخدم الشعراء والمغنون، والعبيد، والمخنثون، المعنى الإيجابي لـ«الإغراء» بخاصة، في شكل صفة بصيغة المبالغة «فتّان». لكن مادة «فتن» في الموسوعة الإسلامية لم تأخذ به.

وهكذا يستمد هذا الاستعمال للكلمات من تراث لعله قديم وجد عند الشعراء والموسيقيين العرب. أما في الشعر اليمني فإن كلمة «فتّان» أكثر صفات الجمال الأنثوي شيوعا. ومع أنها لا تظهر في النصوص الدينية الأساسية، تبقى

---

(١) خلقت الجمال لنا فتنة وقلت لنا يا عبادي اتقون
وأنت جميل تحب الجمال فكيف عبادك لا يعشقون
قصيد لمجهول، من الشرق الأوسط.

(٢) «الجميل». وبالمثل، تختفي الحسية في الغالب خلف المتعة الجمالية، مثل استخدام عبارة «الوجه الجميل»، تورية عن المرأة.

محصورة في هذا المجال الهامشي نسبيا. وأخيرا، فإن ما طبق هنا هو تمثيل للجميل: ومع أنه خطير، لا غنى عنه مع ذلك. وليست السلفية الدينية عاجزة، لأنها هي أيضا تحاول توظيف الجمال لمصلحتها، كما يظهر من قصة «الشاب القبيح» (الفصل الثامن): فالموسيقى كما تروي القصة لا تجعل الإنسان جميلا، في حين أن الدين يستطيع ذلك لأنه يغير وجه من ينذر نفسه له. تتلخص هنا إجابة سؤال ملح: إذا كان مفهوم الموسيقى غير موجود في الثقافة اليمنية، فإن هذا لا يستبعد وجود الإحساس بالجميل، وإدراك بعض الاستقلال الجمالي، بما في ذلك الموسيقي، بالقياس إلى مجالات أخرى في الثقافة. ببساطة، ليس هذا المفهوم صالحا لإعلانه من فوق جميع أسطح منازل صنعا، فهو لا يحتل وضعا سائدا في تراتب التمثيل. وليس له ما لبعض الأفكار الأكثر شرعية من تماسك كلي، وإنما يكتفي بما يلقى من اعتراف محلي وتطبيقي. ويؤدي التسامح عندئذ دورا مساعدا وبخاصة في مصلحة اللون الذي يفضله الجميع. فقد أجاب رجل تقي متقدم في السن من أهل المدينة، على أسئلتي حول ما إذا كانت الموسيقى محرمة، قائلا: «من المؤكد أن المزمار حرام. لكن الغناء الصنعاني غير محرم، لأنه من الجمال بحيث لا يمكن تحريمه».

في لعبة الشرعية، كل يهتم بنفسه. وهكذا فإن اعتبار النوع الموسيقي الذي يخص الآخرين غير شرعي (وهو هنا الموسيقى القروية) يسمح بالمحافظة على صلاحية المبدأ، دون أن يحرم نفسه من لون فني يميّز هويته الخاصة (وهو هنا موسيقى المدينة)[١]. يمر الحفاظ على هذا المبدأ التطبيقي في التعامل مع الألوان الجمالية عبر استعمال كلمات أساسية، مثل كلمة «فتنة» التي يعطي لها كل واحد معنى معاكسا أو مختلفا عما يعطيها الآخر، دون المساس بالنموذج في مجموعه. ولعلنا نستطيع أن نقول الشيء نفسه عن كلمات عادية أخرى، لكن كل شيء متعدد المعاني أيضا: فكلمة صوت تعني في الوقت نفسه صوت الأشياء عموما، وصوت الإنسان، والموسيقى، أو «المعنى» تعني المعنى اللغوي واللحن في الوقت نفسه.

ويوجد مفهوم آخر مررنا به، هو «الفراسة» يؤدي أيضا دورا كبيرا في المحافظة على هذا التناقض.

---

(١) ينسبه القبائل إلى المدنيين، لأنه حتى مؤخرا، منع العود في كثير من مناطق الريف، باعتباره دليلاً على انحلال المدن.

يقول حسن حمدان، أحد أساتذة علي منصور، إنه كان في شبابه ذا شهرة كبيرة، لأنه كان يعزف دائما «ما يتوقع المستمعون منه أن يغزف». لكنه كان قليل الاستجابة لما يطلبون شفويا، كثير الاستجابة لرغباتهم غير الواعية: وقبل أن يعزف، كان يدرس بعناية سن المستمعين، وذوقهم، وشخصيتهم. ثم يعزف بالنتيجة: نشيد ديني لكبار السن، أو «زمان الصبا» ليوقظ حنينهم. أغنية خفيفة للشباب، أغنية نادرة للعارفين، إلخ. ويضيف حسن «كانوا سعداء جدا دون معرفة لما ذا بالتحديد».

إن هذه القدرة على تقدير توقعات الجمهور هي «الفراسة» التي رأينا (في الفصل الثامن) أنها تستند إلى طريقة تقويم للوضع الاجتماعي. وباستغلال الموسيقيين لجلسات القات، استخدموا الفراسة على طريقتهم ليمارسوا القوة «السحرية» لفنهم على الجمهور.

تعد الفراسة في الإسلام علامة جاذبية دينية[1]، وموهبة طبيعية، ودليلا على «صدق» الصوفي. ويأخذ الموسيقيون الصنعانيون بهذا التراث بدورهم، ويسعون عندئذ لممارسة جاذبية موسيقية تلقى من الإعجاب ما يسمح لهم، حيث لا يكون معتادا، بالدفاع عن النظام الاجتماعي. فقد أعطاني علي منصور ذات يوم الفرصة لملاحظة هذه الممارسة. وكان الموضوع المصالحة بين زوجين متشاجرين: وكان من المعتاد من الرجل أن يدعو إلى جلسة موسيقية على شرف زوجته «شكمه». وفي هذه الحالة، نظم علي نفسه هذه الجلسة: ودعى الزوجين، اللذين كانا ما يزالان متشاجرين، محاولا استخدام جاذبية شخصيته للتقريب بينهما.

وبعد أن جمع بينهما مستخدما عامل المفاجأة، غنى عددا متعاقبا من الأغاني، واختار بعناية نصوصا مناسبة لتمس شغاف قلبيهما، ساعيا لوصف المظاهر المثيرة لوضعهما، ومشاعر كل منهما: كلمات ترحيب، «عتاب الحب»، إشهاد الحاضرين، وصف مشاعر الفراق. وتذكر إحدى القصائد بخاصة سماع العود، ليسهم في إعطاء الوضع شيئا من التماسك[2]. لم تصل

---

(١) حديث سمع في اليمن يقول إن النبي (ص) قال اخشوا فراسة المؤمن، لأنه يرى بنور الله (الغزالي ١٩٦٧، ٣٧٥).

(٢) الرخيم اسم أحد أوتار العود (انظر الفصل الرابع). وعنوان القصيدة «أهلا بمن جاز القمر».

لجلسة إلى النتيجة المتوقعة، لأن الزوجين انتهيا إلى الطلاق . . . ولكن ليس لحال كذلك دائما[١]. كانت هذه المحاولة للمصالحة أكثر أهمية في هذا لمجال الخاص بالعواطف والموسيقى، والذي له معادل متميز في جميع لمجالات الأخرى، أكثر «مركزية» في الحياة العامة: فغالبا ما يقوم زعماء لقبائل وفقا للعرف القبلي، أو السادة بوظيفة «الصلح» بين الأطراف المتنازعة.

لكن «الفراسة» تسمح أيضا للموسيقي بمقاومة الممنوع على أرضه. إذ يمارس علي منصور بنشاط هذه الطريقة ويتحدث عنها بأسلوب صريح. ولكونه متضلّعا في علوم الدين فإنه يحب تحدي التزمت ومعارضته بمعرفته الخاصة، وبجاذبيته الموسيقية أيضا.

حين أحضر حفل زفاف يوجد فيه متزمتون يحرّمون الغناء، أبدأ بغناء الزفة (مدح الرسول ص.)، ثم أتلوها بنصوص دينية مترعة بالتقوى، وانتقل منها إلى الشعر، لكنني أختار الشعر الراقي، فإذا بهم يرافقون الإيقاع دون أن يشعروا. فأعزف وأتابع ردود أفعالهم حين يترك لي الإلهام إمكان أن أفعل. وفي النهاية أغني لهم غزلا حسيا حين يكونون قد طربوا فلا يعودون قادرين على استهجانه. قال لي أحدهم ذات يوم: «يا الله، على الرغم من سني المتقدم، استغفر الله، لو كنت امرأة لتزوجتك».

يجد المستمع نفسه، وقد أصبح موضوعا للمراقبة والاستماع، خاضعا لسلطة الموسيقي. ويعمل «التكتيك» لإغرائه، وإشراكه، وأخيرا إحراج موقفه على نحو يمنعه من التمسك بموقفه المتشدد.

نستطيع الحكم على أهمية التجاوز من حيث أن الموسيقي هنا يتعامل مع فئة من الأشخاص ـ متزمتين وقورين كبار السن ـ تبلغ عندهم الأخلاق الدينية وقواعد الشرف ذروتها[٢]. فقد قربهم ما قام به الموسيقي حينذاك من عكس للقيم، مما هم أكثر بعدا عنه من حيث المبدأ: أي جنس النساء[٣]. كما أن

---

(١) وفقا لتراث شفوي، كان المغني إبراهيم الخليل (توفي حوالي سنة ١٩٤٠) أستاذا في هذا الفن.

(٢) يعد الشيخ الجليل الذي يسقط في الرعدة عند سماع الموسيقى موضوعا يتكرر وتوجد تنويعات له في الحجاز (Grandguillaume ١٩٨٢، ٦٤٣).

(٣) يكثر الربط بين العقيدة الإسلامية والرجولة، والكفر بالأنثوية عند رجال الدين، حتى عند معتدل مثل الغزالي.

صديقي بصر على القول «إن النساء وكبار السن أكثر حساسية للموسيقى». فلديهم الكثير من الذكريات وبالتالي يكونون عرضة للشعور بالحنين. ومن المحتمل أن لهذا المفهوم جذوره في التراث القصصي في الإنجيل[١].

وأخيرا، تعلمنا ممارسة «الفراسة» وإضفاء قيمة ثقافية على «الفتنة» أن المحرم يخفي آلية إغراء. وفي دعوتهم لاتخاذ موقف متسامح، يقتبس الموسيقيون وعشاق الموسيقى بابتسامة مفهومة، القول المأثور «كل ممنوع مرغوب». وتوضح قوة إغراء الممنوع بحكايات تبريرية تعطي للانتهاك مسوغا شرعيا[٢]. وقد يكون لهذا نتائج غير متوقعة.

لقد فهمت أهمية هذا الشكل الذهني المتطلع حين سمعت ذات يوم مجموعة من كبار السن يحكون، والدموع تملأ أعينهم، كيف استمعوا سرا في خمسينات القرن العشرين، من إذاعة القاهرة، إلى الفنان السوري المصري فريد الأطرش. فلم يعودوا يشعرون بالمتعة نفسها عند سماع الموسيقى، «لأننا الآن نستطيع السماع لدرجة التشبع». ولم أحس بالفارق بين إحساسهم المنفعل والقيمة الجمالية الحقيقية للفنان إلا لأن فن فريد، كما يسميه المعجبون به، يتركني شخصيا غير مبال...

تناقض: ينتهي الإحساس بالحنين إلى إضفاء قيمة على الممنوع، وقد يدعو هذا للتحسر على زمن الاضطهاد في عهد الإمام! إلا أن أحدا لم يسمح للمرح بأن يتعدى هذه الخطوة: وهكذا تبدو الحكاية التي تتحدث عن عشاق الموسيقى الذين يسدون الأبواب والنوافذ مطبوعة بسلبية تعلي من قيمة العاطفة الموسيقية «لذلك

---

(١) وفقا لتراث صوفي، تسبب الملك داود عن غير قصد في موت «٧٠٠ فتاة و ١٢٠٠٠ شيخ» من الإغماء، فقط عن طريق جمال غنائه (Nicholson ١٩٨٢، ٤٠٢). أليس هذا موضوعا رئيسيا للقص؟ وتعد الحساسية المبالغة لدى الشيوخ أقل تناقضا مما قد نظن: فالعابدون الشيوخ هم غالبا ممن كانوا فيما مضى محبين لمتع الحياة ثم تابوا. فكل ما يفعلون في حال التفاعل مع الموسيقى هو إيقاظ الحنين لشبابهم...

(٢) لكي يعالج الإمام مرض الإنهاك العصبي (الخور) عند أحد جلسائه الذي لم يعد يقبل الخروج من عنده، فرض عليه الإقامة الجبرية. وحين أحس هذا الجليس أن شرفه مس، بدأ بالخروج في الليل سرا، للتحدي ببساطة. وبعد وقت قصير، كان قد تعافى من مرضه. وقد وضع هذا الاستخدام لذلك السلاح ذي الحدين تحت المسئولية الروحية لشخصية أبوية ومطمئنة. أما الرجال اليمنيون فيذكرون كثيرا هذه الآلية النفسية لتبرير ارتداء النساء للحجاب: لأنه يضيف حرارة إلى الحب.

الزمن». وفي هذه الحدود، نتعرف على الموسيقى الراقية من تأثيراتها المهيجة على النظام الاجتماعي. وكانت الفاعلية السحرية للموسيقى من القيمة بحيث استهدفت فريسة صعبة: كبار سن محترمين، زوجات خاضعات، ومسجونين في قلعة، ورجالا يمسكون بالسلطة. ودون هذه القدرة على الإثارة، لن تكون الموسيقى جيدة: فليس الممنوع هنا سوى إظهار بسيط للمميزات...

أما بالنسبة للحنين، فإنه قد يسهل تفسيره في حال الأشخاص المسنين، الذين تزين ذاكرتهم مغالاة ماض أليم، بحيث أن الكثير من الشباب يتحدثون عن ذلك الزمن كما لو أنهم عاشوه هم أنفسهم. كما أن من غير المستبعد أن البعض ينطلقون من هذا الخيال الممنوع، بوعي أو دون وعي، ليكسبوا أنفسهم شهرة:

ذاعت شهرة موسيقي شاب، في نهاية الثمانينات بسرعة، وانتشرت أخبار تقول إنه ليس من أولئك الذين يسجلون أشرطة ويعزفون أمام العامة. وبعد وقت قصير، وزعت أشرطته المسجلة في جميع محلات بيع الأشرطة. وعند الاستماع كانت خيبتي في مستوى انتظاري.

وحدث بالمثل، تساؤل (الفصل السادس) يقول لما ذا يؤكد الكاتب أحمد الشامي (١٩٧٤) إلى هذا الحد وقائع مجردة من الحقيقة التاريخية، تؤكد أقدمية الممنوعات على الموسيقى في شبه الجزيرة العربية: يرى هذا الممثل للأرستقراطية المدنية القديمة، أن من المحتمل أن تكون ممنوعات الماضي قد أعطت قيمة لتراث اليوم.



عرف موسيقيوا صنعاء، قليلو التأثر بالتناول الغربي للموسيقى كفن صوتي مستقل، منذ أجيال عديدة، كيف يفرضون بعض المفاهيم الجمالية على معاصريهم. وعرفوا كيف يلتفون على الحواجز المكانية والاجتماعية، ويتكيفون بمرونة مع بعض قيود مجتمع ينظر إلى ممارسة الفن باعتبارها نشاطا مشبوها. فقد تمسكوا بخطاب تراثي لا يختلف مع التراث في شيء حتى ولو لم يكن خطابا سائدا. ولاقى شيئا من اعتراف يتم التعبير عن الجزء الأكبر منه عبر الأدب الشفوي، شريطة أن يقبل الاختباء تحت شرعية خطاب آخر.

وهكذا فإن معاصرين حقيقيين يعطون صدى لدوافع الحكايات: وكان بالإمكان أن يكون الموسيقي المتخيّل الذي أغرى دون وعي زوجة السلطان (الفصل السابع) صديقي حسين أغا، الذي رأيناه يهتم بأن لا يسمعنه صديقات

زوجته حين يدخلن بيته (الفصل السابع). كما أن عازف العود الذي يذهب بمفرده لتوسل نزول المطر بالموسيقى (الفصل السابع) يشبه كثيرا صديقي علي منصور الذي سعى لملاطفة رجال الدين المتزمتين باستخدام جاذبيته الموسيقية (الفصل التاسع)[١]. تغذي قصص الحياة والحكايات الرائعة، الحقيقية والخيالية، بعضها بعضا على نحو متبادل. وتؤدي هذه الطرائف وظيفة نقل الثقافة والمشاعر، إلى حد ما على طريقة الشعر الغنائي الذي يقدم مفردات لتفسير أوضاع العشق الحقيقية. وإذا كان كثير من الأوضاع الخيالية لا يملي على الناس تصرفاتهم اليومية، فإنه على الأقل يسمح بفك رموزها، وإعطائها معنى.

لكن ألا يستطيع «إغراء «الموسيقى أن لا يحدد نفسه إلا بالعلاقة بخطاب سائد[٢]؟ أيمكن أن لا يوجد ما هو مهم إلا في مكان آخر؟ وحتى لو أسهم الفن في التخفيف من التوترات، فإن هذا لا يتطابق إلا بصعوبة مع ما نعرف عن طاقته الحبوية، ومع هذا الاختلال الدائم في التوازن الذي ينتجه، ولكنه يقوده أحيانا إلى تدمير ذاته أيضا. إن قابلية الجدران لتسريب الموسيقى، والحكايات الطريفة عن قدرتها الغامضة، والاستخدام المزدوج لكلمات أساسية مثل «فتنة» و «فراسة»، والحنين إلى الممنوعات، كل ذلك يساعد في التوكيد على الطابع غير الإرادي والجبري للعاطفة الموسيقية. ألا ينبغي عندئذ البحث عن إغرائها الأولي في هذا الوعد بالمبالغة الشعورية التي تجعل من الموسيقي تحديدا شخصا متفردا تماما.

---

(١) يعد الشخص الحقيقي والراوي في الحالين فردين مختلقين، ولا يعرفون بعضهما بعضا.

(٢) ترى ليلى أبو لغد أن الشعر المغنى بحد من «الهوس بالأخلاق ومن الانتماء شديد الحماسة لأيديولوجية الشرف» (١٩٨٧، ٢٥٩).

طب النفوس

تترجم كلمتا «طب النفوس» عبارتين عربيتين تسمعان في الغالب في اليمن، وتبدوان متماثلتين تقريبا، هما «طب الأرواح» و «دواء النفوس»[1]. ويمكن أخذ الأولى بمعنى «الفن الذي يعالج الأرواح»، في حين تعبر الثانية عن تفرّد «دواء الروح» أو «دواء النفس». تفترض هذه الصيغة كيمياء قوة، قادرة على التأثير، ليس فقط على الروح، بل وعلى الجسد والنفس أيضا، على غرار الكيمياء العلاجية، التي تدل عليها فقرة من الأبشيهي (مؤلف مصري من القرن الخامس عشر الميلادي) في عدد من الموضوعات:

يقول المشتغلون بالطب إن صوتا متجانسا يجري في الجسد كما يجري الدم في العروق. ينقي الدم، ويحمس الروح، ويريح النفس، ويخالج الأعضاء وييسر حركاتها (الأبشيهي ١٨٩٩ ـ ١٩٠٢، ج١، ٣٧٥).

«يحمس الروح»، «يريح النفس»، «وييسر حركات الجسد»: تتناول هذه العبارات المجازية اهتمامات شديدة القرب من تلك التي نجدها في «المقيل» المعاصر، الذي من مفاهيمه الأساسية تحديدا «راحة» النفس، في حين أن الرقص، كما رأينا، يمارس لأغراض علاجية ورياضية في الحمامات العامة في صنعاء. كما أن الاقتباس من الأبشيهي يأتي ضمن التراث العربي ـ الذي هو تراث اليمن أيضا ـ حيث تمنح الأولوية لموسيقى صوت الإنسان، مع كل ما في التعبير الذي عودنا عليه الإسلام من احتشام في هذا المجال («صوت إنساني متناغم»).

ينبغي أن لا يقود هذا المضمون المتصنع لعبارة «طب النفوس» إلى

(١) الروح في الإسلام هي الروح المقدسة الخالدة، في حين أن النفس أقرب من الأنا الفانية (انظر Tritton ١٩٧١ وقائمته للمراجع. لكن في الاستخدام الشائع، يمكن أن تتبادل الكلمتان مكانهما: فنحن هنا في مجال تعبير شعبي حيث لا تدخل الروحانية قط في دقائق العقيدة.

التوهم: فلقد رأينا أن بعيدا عن بعض المفاهيم العادية يمكن أن تختفي ممارسات قليلة القبول بما هو سائد. وسنتذكر بخاصة أنه بفضل شرعية الطب، تبقي هذه الصيغة الباب مفتوحا على مصراعيه للسماح للعواطف، في اليمن، بالتعبير عن نفسها في الممارسات الاجتماعية. وتخضع هذه العاطفة لعدد من القواعد التي تؤمن لها التعبير الجمالي وتكسبها طابعا طقسيا. يؤدي الاتصال الشعوري في جلسة «المقيل» إلى تحول في إدراك الزمن الحقيقي، وإسقاط الحواجز بين الموسيقي والمستمع، مع المحافظة على منطقة عدم تحديد تعد من خصوصيات التعبير الموسيقي. ويتردد الشعور بين قطبي «الانفعال القوي» و «الاكتشاف»، معطيا شكلا للحنين المعقد والحي على مستويات مختلفة: فردية وجماعية ومجازية. وأخيراً، تعبر علاقات اللغة والموسيقى أفضل تعبير عن السعي المتقد للاتحاد الذي يكاد يكون صوفيا، بحيث يكون انصهارا وفيضا في الوقت نفسه، ليكون الوحيد القادر على «علاج الروح».

١

«من القلب إلى القلب» اتصال شعوري مباشر

إن قدرة الموسيقي على التعبير الغنائي، وقدرته على إثارة عواطف المستمعين هي التي تعطي قيمة للموسيقى في هذه المؤسسة الخاصة المتمثلة بالجلسة الموسيقية كما وصفت سابقا (في الفصل الثاني)، أكثر مما يفعله جمال الأشكال الفنية الناتجة، مأخوذة بشكل مطلق:

كان الفنان المشهور قاسم الأخفش (توفي سنة ١٩٧٣) قادرا على أن يلج بمستمعيه حالات تفكير عميقة: «فإذا كان بين الحضور شاب مهموم بحزن الحب، نكون متأكدين من أنه سيبكي»، كما قال أحد الشهود.

ومع ذلك، سيكون من الصعب على تسجيلات قاسم الأخفش أن تثير اليوم الحالة نفسها ـ باستثناء لدى أولئك الذين عرفوه، دون شك: فلا يتم تذوق الموسيقى اليمنية إلا على نحو حي. وهذا معنى دمجها في احتفال «المقيل»: يستمد هذا الاتصال غير الشفوي قيمته من شدة الزمن المعيش ومن نوع التفاعلات التي تدور فيه.

زمن «ليس من العمر»

كانت إحدى خصائص الأداء الموسيقي التقليدي احترام شكل الوصلة الغنائية (انظر الفصلين الثاني والرابع)، الذي يتحدد من خلال الاستمرار:

قال موسيقي إن سماع الموسيقى يشبه الجماع، باستثناء أنها تتواصل لوقت أطول. وفي هذه الحالات، هل نتوقف لنجيب على مكالمة تلفونية؟

ثم، بجدية أكثر: يجب عدم التوقف للتسجيل، إذ يجب أن تكون «القومة» «مبنى»، أو «مقام»، يستجيب لمشاعر المستمع.

يجب الاقتراب بهذا الاستمرار من التصرفات التقليدية التي رأيناها تحيط بالغناء: أي الامتناع عن الطلب إلى الموسيقي أن يغني، ولزوم الصمت المركز أثناء الاستماع، والامتناع عن التصفيق في النهاية؛ كل هذه عناصر تساهم في وضع «القومة» بين مزدوجين من الزمن العادي. ولكن يوجد أيضا مكان لصمت آخر: ذلك الذي يتلو الموسيقى أحيانا، حين تملأ فراغا لدرجة أن المستمع يتمنى أن لا يتوقف استماعه إليها.

قال لي علي منصور منفعلا: غنيت ذات يوم عند أناس، وكان «المفرج» مليئا بالحضور. لم نشعل النور، وحل الغروب. وحين فرغت من الغناء غرقت الغرفة في الظلام. لم نعد نسمع شيئا. اعتقدت أنهم خرجوا. قلت: «ألا يوجد أحد؟» وبعد لحظة همس أحد الأشخاص «نعم. نعم. نحن هنا!». أمسك الجميع بأنفاسهم. لم يشعل أحد سيجارة، ولم يسحب أحد نفسا من «المداعة» (النارجيلة). كانوا جميعا معلقين بصدى الأغنية.

تذكرنا هذه الكلمات بقول ر. حبشي إن الصمت «بيت الموسيقى» و «مقدمة للخلود»، حين تصبح جميع مظاهر الرضا بلا جدوى ومبتذلة...

ويعد هذا الصمت مطلوبا لدرجة أنه لا يحدث إلا نادرا. وتختلف القيم أحيانا، إذ يحدث أن يجعل بعض الموسيقيين الصمت شرطا مسبقا، وهو ما لا يكفي بالتأكيد لتوفر استماع لا ثق إلى الموسيقى[1]. ويجري الميل اليوم أكثر

---

(١) عانى فاجنر من التجربة أثناء عمله على أول عمل درامي موسيقي: فحين صدم بالصمت الذي تلا ذلك تلقائيا، طلب أن لا يجري التصفيق له بعد ذلك. وقد تقنن هذا التراث في تعميم صادر عن مدير مهرجان مدينة بيروت الألمانية سنة ١٩٦٨ (Poizat ١٩٨٦، ١٢٨ ـ ٢٩).

فأكثر نحو التصفيق للمغني الذي ترافقه آلة، في الأعراس أساسا، حيث مظهر الاحتفال بارز أكثر مما في «المقيل» اليومي - في حين يظل أداء «النشاد» دون تصفيق. ويوضح جعل المواقف التي تخص موسيقى الآلة عادية، الغموض الذي يوجد بالنسبة لعازف الآلة حين يطالب بصمت الاحترام، وفقا لمبدأ مقصور على الاستماع إلى الغناء الديني.

وعند الحديث عن الموسيقى، يعد هذا الاهتمام الحدسي بالصمت عاديا إلى حد كبير. لكنه وضع يلقي الضوء على عادة الاجتماع في «المقيل» (انظر الفصل الثاني) ويمنحها أيضا قيمة رمزية ممثلة بالصمت المتأمل لماضغي القات، وواقع عدم إشعال النور من حيث ذلك علامة تواطؤ ووحدة شعور، وبخاصة إختفاء الضوء «عند الغروب». وهكذا فإن النشوة الموسيقية تجربة على تخوم الكلام والصمت - أو انمحاء التخوم بينهما - تماما كما تخفف الساعة السليمانية من وقع انفصال النهار عن الليل.

يؤكد بعض عشاق الموسيقى أن هذه اللحظات المفضلة التي تخلقها الموسيقى لحظات «خارج الزمن»، أو بمعنى أدق «ليست من العمر»، ولا تحسب في حياة الفرد الذي يستمتع بها. تسمح هذه القابلية لتعديل إدراك الزمن بفهم الأحاسيس المضطرمة في الوجدان. ويعمل الزمن النوعي في «المقيل» لتهيئة زمن الموسيقى الافتراضي، وبخاصة زمن الساعة السليمانية.

يمضي بلوغ هذا الزمن المعلق، الخليق بالتأمل على غرار الزمن عند مرسيل بروست، متزاوجا مع تأسيس اتصال مثالي يتحرر من تأمل اللغة.

«يأتي الإحساس من المستمع»

تتميز العلاقات بين الموسيقيين في «المقيل» ببعض المسافة وبقواعد فيها الكثير من التواطؤ في الوقت نفسه، بحيث يتوجب على كل واحد منهم أن يسهم بدوره بـ«قومه»، كما رأينا في الفصل الثاني. وتعمل هذه المؤسسة على نحو نموذجي وكأنها عائلة. قال أحد الموسيقيين: «إننا عشرة قلوب في هذه الغرفة، لكننا نعيش وكأننا يد واحدة، وقلب واحد». وغالبا ما يجيب الموسيقيون على التهاني التقليدية، بتواضع، بالجملة التالية: «القلب للقلب دليل».

وهكذا قد يوجد نمط من الاتصال المباشر بين الأفراد، وهو اتصال أكثر ثقة من الأنماط الأخرى، كما تؤكد عبارة أخرى شائعة لوصف مغن أجاد

بالقول إنه «يغني من القلب»، وليس من فمه. تشير هذه الأولوية الممنوحة للقلب إلى أنهم يعطون الأفضلية لقنوات أخرى غير اللغة، وبخاصة الموسيقى. لكن طرقا أخرى تساعد في الوصول إلى الأغراض نفسها: عن طريق العادة القديمة التي تكمّل الموسيقي بالمزاح (الفصل الثاني) الذي يميل نحو إيجاد حالة انتقال بين كلمات الأغاني والكلام العادي. وهكذا فإن لهذه الأنماط للاتصال خاصية إلغاء انفصال الموسيقيين والمستمعين إلى فئتين مختلفتين، لخلق اتصال يقوم على الاتحاد، الذي نجده في الأبيات (المغناة) للشيخ بانبوع:

انظم أبياتك على ذا العود	يا الله عسى نبلغ المقصود
قبضت انا بيدي المرواس[1]	ساعه وهم يضرحون الكأس
لا عاد شاهد ولا مشهود	يا الله عسى نبلغ المقصود[2]

يختلط الموسيقي بالمستمع (لا يعود هناك حرفيا شاهد ولا موضوع للشهادة). وهنا، يشير الشاعر إلى الراح وقدرته على صهر المؤثرات الفردية.

وللتوكيد على المجالات الشعورية والجماعية للإلهام الموسيقي نتيجة غير متوقعة: هي انمحاء المؤدي أمام جمهوره[3]. فإلى جانب ما ينبغي أن يعزف في اللحظة المناسبة، وفي المكان المناسب، من الجوهري أن يكون له أصحاب حساسون. لأن أحاسيس المستمع أهم من أحاسيس الموسيقي. فتعبير «القلب إلى القلب دليل» يعني أن لقلب المستمع الأولوية على قلب الموسيقي لخلق الإلهام. فقد نظّر بعض الموسيقيين لهذا المجال على نحو يستحق الانتباه: بجعل هذا التبادل ضمن نظام، يطلب حرفيا من المستمع أن «يهبهم أحاسيسه». يقول قول مأثور من التراث الأدبي إن «الوجد من المستمعين». إنها جملة موجزة: المستمع إلى ماذا؟ إذ تعني هذه القاعدة أن إثارة الإلهام[4] عملية

---

(١) المرواس طبل صغير دائري بجلدين يستخدم في جنوب اليمن وفي الخليج العربي الفارسي.

(٢)

انظم أبياتك على ذا العود	يا الله عسى نبلغ المقصود
قبضت انا بيدي المرواس	ساعة وهم يضربون الكاس
لا عاد شاهد ولا مشهود	يا الله عسى نبلغ المقصود

(دوخي ١٩٨٤، ١٩٩). عاش الشيخ بانبوع في حضرموت في القرن السادس عشر.

(٣) لقد رأينا أن الموسيقي يجب أن ينمحي أمام انفعال الشاعر (الفصل الخامس).

(٤) قد تعني كلمة «وجد» هنا «الإلهام» وكذلك «الانفعال».

تراكمية: إذ يدع المستمعون المنتبهون أحاسيسهم تظهر على وجوههم أو في تصرفاتهم. وحين تحرك الموسيقي هذه العلامة الدالة على الثقة والصدق، يعزف على نحو أفضل، ويطلق كذلك أحاسيسه على نحو أفضل. وقد لا تكون الصياغة الملغزة غريبة عن التناقض الذي تعبر عنه.

إذ يفترض هذا «العكس لتيار المعجزة الموسيقية»[١] أن ينشط الموسيقي لدراسة جمهوره. وفي الواقع، لكي يمنح المستمع أحاسيسه للموسيقي، يجب أن يبدي هذا الموسيقي قدرة خاصة على قراءة المشاعر. ويعمل «المقيل»، بسماحه للموسيقي بأن يتحادث ويمازح ويناقش، على تعزيز هذه القراءة بفضل مراقبة المستمعين خلال ساعات قبل العزف. بمعنى آخر، ينبغي أن يمارس الفنان «الفراسة» (الفصلان الثامن والتاسع). وتسمح قوة الحقيقة التي تمتلكها «الفراسة» لعلي منصور بابتعاث مشاعر ينبغي «دغدغتها» مسبّقا. وكما يقول، «تخرج» المشاعر عندئذ من المستمع بطريقة تلقائية: «حسنة إذا كانت حياة المستمع حسنة، وسيئة إذا كانت حياته صعبة. ومع ذلك، إذا كان قلبه طيبا، حتى ذكريات الحياة الصعبة تمده بشيء من الفرح».

وفي الغالب، لا يظهر إلا الجانب المظلم من المستمع: إذ ينتهي هذا المستمع عندها بالحنق من علي ويغادر بعد إثارة ضوضاء[٢]... وهكذا تصل سريعا هذه السيطرة الواعية على هذا البحث إلى حدودها. فمن جهة، يكون الموسيقي ذاته متلقيا للأحاسيس التي يعبر عنها المستمع. ومن جهة أخرى، كما يقول علي منصور، لا يقتصر دوره على أن يكون قائدا، أو ناقلا، لا «يستخرج» إلا ما يوجد من قبل لدى المستمع. يجري التطور هنا نحو منطقة خيالية محددة من الصعب فيها التمييز بين ما هو واع وغير واع، أي نحو تلق سلبي وعمل إرادي.



تعبر طقوس الحفلة الموسيقية، مثلها مثل طقوس المقيل، عن البحث عن

(١) لإعادة أخذ تعبير استخدمه شيلي حول الموسيقى الدينية في العصور الوسطى في الغرب (١٩٨٥: ١٠٣ ـ ١٠٤).

(٢) سيكون من الصعب تخيل مثل هذا «الاستماع» وهذه «الرقية»، في إطار جماليات عرض موسيقي على النمط الغربي!

اتصال مباشر، في الحال، وإلغاء الحواجز بين الموسيقي والمستمعين. ويهدف المغني إلى تحريك المشاعر، ليس بأشكال موسيقية فحسب، بل وأيضا بنية منتظمة لـ«قراءة القلوب». تختفي هذه النية عن وعي المشاهد، لأنه لا يمكن بلوغ الفائدة إلا إذا ظل الشعور عرضيا. ويحدث في هذا الإطار أن يعطي الموسيقي للموسيقى دورا مخادعا، حين يقنعها تحت سلطته التي يدعى أنها سحرية، باستخدامه لاستراتيجيات واعية. إلا أن الموسيقي بهذا الخصوص لا يستطيع أن يكون له موقف صلف تماما، لأنه هو نفسه متورط شعوريا، ودون هذا التورط لا يستطيع أن يعزف عزفا مبدعا، كما لا توظف جاذبيته.

وبفضل هذه المنطقة الزمنية الفارغة التي يمثلها «المقيل» يثبّت انتباه المشارك على تأمل العالم، مظاهره المرئية والمسموعة، في حين يستعد الموسيقي لكي يقدم للمستمعين الموسيقى «التي ينتظرون». وبفضل تأثير القات، يصبح محتملا عدم تحريك الجسد من حيث كونه ضروريا خلال هذا الاستعداد[١]. لكن العلاقة بين القات والموسيقى ليست علاقة تكامل، إنها أيضا علاقة تماثل. تكاد تكون النتائج المتوخاة عادة من مضغ القات هي نفسها المنتظرة من الموسيقى: «الخروج خارج الزمن»، واستنطاق المجهول، والتواصل دون كلمات. تنتقل هذه الوظائف ويعاد إنتاجها وفقا لطرق مخدرة تخديرا طفيفا، ويسهم القات في إخفاء النتائج الاجتماعية للتأمل، والتي تحضر باعتبارها أحداثا عرضية (الفصل الثاني). و«يمنح المستمع أحاسيسه» على الرغم منه بفضل استماعه بانتباه، وهكذا يخضع إلى هذا الحد أو ذاك عن وعي لعملية إغراء.

هذه هي تعقيدات أنماط الاتصال التي تتأسس وتأتي ضمن تراث متواصل[٢]. ويعاد تعريف النوع الموسيقي يوميا على يد الموسيقي وعلى أيدي المستمعين في الوقت نفسه، من خلال تكيف تدريجي مع ما هو ملائم وما ليس ملائما. ولهذا التوسط، الذي يعيش الشخص عبره تجربة جماعية، جذور

(١) تكمن هنا، دون شك، الآثار النفسية لمثل هذا «المخدر» المزعوم.

(٢) لن نستطيع أن نؤكد بما فيه الكفاية وزن التراث: وهكذا لاحظ محمد عبده غانم (وهو ليس بصنعاني) باندهاش أن المستمعين معتادون تماما على الغناء الصنعاني لدرجة أنهم يرفضون الاستماع إلى غناء آخر (١٩٨٠). يسمح غنى الاتصال الوجداني بفهم تمسكهم بالجو الحميم للجلسة.

عميقة، تجعله يقاوم واجب تنفيذ بعض الفرائض الدينية، مثل الصلاة. . .

تشكل منطقة عدم التحديد التي تحيط بهذا الاتصال جزء كبيرا من قيمة هذه الموسيقى: فليست قدرتها على تحدي التنظيم الاجتماعي للفضاء، وقدرتها على العدوى الصوتية (الفصل التاسع) نتيجة مصادفة، ولا نتيجة هذا الإحساس «البحري»[1] للمقيل حيث يدعي ماضغ القات والمستمع الشعور بالـ«السباحة» (الفصل الثاني)، وحيث لا تظهر الموسيقى الجيدة إلا حين تنصهر مؤثرات الموسيقي والمستمعين. يكون السعي للانصهار وللغموض، وإلغاء الانقسام إلى فئات، وتجربة النهايات، واعية إلى هذا الحد أو ذاك، كما تظهر من الاستعارات مما هو سائل وأثيري والتي تستخدم أحيانا لوصف الدوافع الأكثر حركية وتفسيرها: «سيل صاخب»، «فتحة للهواء»، «غصن تعبث الريح به» (الفصل الرابع).

ومن الطبيعي أن لكل مجاز حدوده، ويبقى أن نصف بمزيد من الدقة عملياته «الكيماوية»، فيما يشبه طريقة حديث ستندال عن «تبلور» ظاهرة الحب: حيث تجد تجربة عاشق الموسيقى الفردي نفسها محاصرة بين استراتيجيات ومحددات معقدة.

ومن حيث أن المشاعر مفردة، فإن لها منطقا حسنا يتعذر إدراكه. إلا أنه قد يحدث أن نشترك فيه مع آخرين ـ أو على الأقل نعتقد ذلك ـ في لحظات نادرة. وتسمح لنا وجهة نظر الموسيقي أو المبدع، حيث يحاول التفكير في التواصل الشعوري مع موسيقاه، بأن نتناول عن قرب حقائق هاربة. ويعد العرض الذي أقدمه هنا ثمرة إعادة تشكيل مزدوج: بالاستناد إلى تصورات جرى التعبير عنها في لحظات شديدة مشتركة مع أصدقائي اليمنيين، من جهة، وافتراضات حذرة تأخذ في الحسبان عدم اكتمال أدوات التحليل، والطرق اللغوية المسدودة، من جهة أخرى.

ويحتل المغني علي منصور مكانة خاصة بين أصدقائي الموسيقيين. فهو الذي سبق أن نقلت كلاما عنه في مرات عديدة. وسأستند فيما يلي إلى مسعاه

---

(١) مع أن ر. رولاذ قد صاغ هذا التعبير أولا معترضا على فرويد (انظر الفصل الثاني، هامش رقم ٥)، فإن المختصين بالتحليل النفسي فهموا ما يستطيعون الاستنتاج منه، وبخاصة عند الحديث عن الموسيقى (Rosolato ١٩٨٢، ١٤٥).

أساسا، باللجوء إلى مواد تلقيتها أثناء لقاءاتنا. وسأتبنى هنا فرضيات يستطيع فيها فرد واحد أن يقول بصوت عال ما يفكر به مجتمع بكامله بصوت منخفض. ومن المؤكد أننا نعمّق المحال، فنفقده حين تكبر زاوية الرؤية، أي في احتمالات التعميم. لكنني أطلب من القارئ بوعي أن يتحمل المخاطرة معي.

٢

طرق الحنين

كيف يمكن الحديث عن الأحاسيس والمشاعر بمقولات عقلانية، ومفردات لغوية غير كاملة؟ ففي أبسط فحص، تبدو الكلمات المعتادة فقيرة تماما. وفي البداية لما ذا تبدو كلمة «الوجدان» ذات تاريخ مشبوه[١]؟ وما ذا نقول عن «المتعة» الموسيقية؟ ولا يبدو أن هذه الكلمة تستطيع وحدها أن تحدد خصائص تعقيد تجربة عاشق الموسيقى: ما ذا يحدث حين تؤدي إلى اضطراب المستمع وتنتج فيه الرعدة والدموع؟ يتحدث العرب عن طيب خاطر عن «الحزن السعيد»[٢]. وهنا أيضا، يندرج التناقض ضمن تصور كوني، وضمن رؤية للعالم. ويكون الإحساس الموسيقي عند اليمنيين موضوعا لاتصال وتبادل خاص، فالموسيقى «لغة العواطف». ومع ذلك، فإن هذه العبارة متناقضة في ألفاظها: ففي حين أن اللغة تعزل وتميز، تنتشر العواطف دون إدراك، وتطغى على كل ما تمس وتصيبه بالعدوى. فما يسميه اليمنيون «وجد» و «وجدان» و «طرب» يمتد أيضا إلى الشعر، وإلى رعشة الزار، وإلى الحنين. فلنحاول أولا إتباع طريقة دراسة تاريخ الكلمات.

صدمة الاكتشاف

نستطيع أن نحاول، كما فعلنا عند المقارنة بين المقيل والسمرة (الفصل

---

(١) يرى ج. ـ د. فانسان J. - D. Vincent أن واقعة أن يسود «الوجدان» لدى ديكارت قد تكون عائدة إلى تقليله من قيمة الشعور، وقد نسب إلى المبالغة في العقلانية. ووفقا لما قاله مختص بعلم نفس الدماغ، إن كلمة «عاطفة» هي الكلمة الملائمة لوصف عمليات الانفعال واللاوعي، في حين أن كلمة «انفعال» مفضلة للتعبير عن معنى النشاط والوعي (Vincent ١٩٨٦، ١٣).

(٢) هذا هو عنوان أغنية للمغنية اللبنانية فيروز.

الثاني)، مقابلة «الطرب» من حيث معناه الأكثر حسية بـ«الوجدان» ذي المعنى الروحي، وأن نفصل من جديد الحسد عن النفس. إلا أن تاريخ الكلمتين يفترض معارضة أخرى: فإذا كان لفظ «وجد» يعني «اكتشافا»، فإن لفظ «طرب» يعني تأثيرا عاطفيا غير منضبط (الفصل الأول)، وهو ما يمكن أن نسميه «صدمة». ومثل الكلمتين الفرنسيتين «عاطفة» و«شعور»، هل ستكون إحداهما أكثر انفعالا (الصدمة) والأخرى أكثر نشاطا (الاكتشاف)؟

يتصل المفهوم الذي يتخذه صديقي علي منصور في علاقاته بمستمعيه بالـ«طرب» الذي قد يصل حد الصدمة العنيفة، حين يهدف إلى «هز المستمع مثل شجرة لتسقط الفاكهة منها» أو أيضا «ليّ مشاعره كما تعصر الثياب الخفيفة عند تجفيفها».

يعكس عزف علي منصور ما يصوغ من صور تماما: فهو يقرص أوتار العود بقوة أكثر مما يفعل الموسيقيون الآخرون. فما أبعدنا في المقيل عن فلسفة المتعة! وما أبعدنا عن هذا التوازن الذي يحاول ماضغو القات أن يخلقوه على جميع المستويات، المادية، والعاطفية، والاجتماعية، ويتوج بالاستماع إلى الموسيقى في الساعة السليمانية! يرتسم هنا مفهومان للفن: أحدهما أقرب إلى الراحة منه إلى الحركة، يؤكد على وظيفته في الاندماج، في حين أن الآخر يبحث عن إحساس يثير صدمة وجدانية تستطيع أيضا أن تعدّل الألفة الاجتماعية فلا يكون بعدها أي شيء كما كان قبل ذلك. تتعايش هاتان الرؤيتان، وتارة تتعارضان، وتارة تكمل إحداهما الأخرى. وسيكون «الطرب» لذلك اضطرابا ـ أو حب الاضطراب. ويجب هنا تبديد شيء من التحرر من الجسد، وهي حالة تحيط عادة بالمتعة الجمالية[1]. لا يتردد على منصور، في انسجامه مع نفسه، عن إثارة أكثر التصرفات مبالغة لدى مستمعيه، من الالتحام المتحمس، إلى الرفض الأكثر عنفا. ويعرف أيضا التلاعب بأحاسيس الحنين لديهم. لكن ما هي العناصر التي تهيئ المستمع لتحمل هذه «الصدمة»؟ هذا ما تكشفه لنا كلمة «وجد». تطلق كلمة «وجد» في التراث العربي الإسلامي كله على اكتشاف

---

(١) يؤكد ج. روزولاتو أن فضيلة التطهير النفسي عند الصوفي تشمل «مجموع الأحاسيس التي يمكن الإحساس بها، ليس الحب فقط، بل والكراهية أيضا» (١٩٨٢، ١٦٧). ويضيف أن هذا «القطب الديناميكي السلبي» يعد «مجازا يحافظ على التسامي».

روحي يقوم، كما يقول الغزالي، على العثور في النفس على شيء لم نعرفه قبل ذلك (الغزالي ١٩٦٧، ٣٥٦)[١].

ينفعل عشاق الموسيقى عند التعرف المفاجئ على الجديد لأول مرة، مثل التعرّف على صوت غير معروف. يمكن تفسير هذا الكشف الشخصي أيضا بمفردات شعرية أو دينية ـ إذ يكون المستمع مهيأ لذلك عن طريق ما يمتلك من حرية تأويل نصوص الغزل. وعندها يكون الوجد اكتشافا فرديا عنيفا لإحساس جديد في حياة عاشق الموسيقى وفي وجوده (والوجود والوجد مشتقان من الفعل الثلاثي نفسه: وجد)[٢] ـ أو ما يعتقد أنه كذلك. إنها المتعة التي توفرها أساسا الموسيقى الحية: حين يبدو أن اللون الفني قد استكشف استكشافا عميقا، ويحل الملل. لكن يتم بالصدفة اكتشاف لقية من اللقى التي تعيد إطلاق الاهتمام، وتؤسس صلات جديدة. كما أن سماع هذه الأصوات غير المعروفة لأول مرة يدعو للمشاركة في الاستمتاع بها، وأن تكون ذاتك داعية لها.

إلا أن الوجد لا يترجم إلى اكتشاف عرضي كما تشير القواميس، لأن المقصود أيضا اكتشاف شيء كنا نبحث عنه من قبل (Kasimirski ١٨٦٠، WJD). والحال أنه على عكس ما يبدو في الظاهر، ليس هذا مناقضا لما اقتبسناه من الغزالي: وإنما تقع الخصوصية الذاتية لهذا النوع من الاكتشاف فيما بين الاثنين. وهكذا يسعى أنصار الوجد والطرب وراء الانفعالات؛ إنهم هواة جمع الأحوال الروحية. يشعر موسيقيوا صنعاء على نحو حدسي بهذه الحالة النفسية: فبعيدا عن التوافقات الصوتية التي يسعون لبلوغها بلا كلل، يلجأ بعضهم إلى حيل خاصة لإعطاء قيمة ـ أو المبالغة في قيمة ـ هذا الجديد وزيادة أثر المفاجأة الطبيعية.

غالبا ما يفاخر محمد محلل بمفاجأة مستمعيه. في الواقع، يستغل التناقض بين نوعية فنه ومظهره الخارجي البائس المهمل: قال في حماسة «لا

---

(١) كان الاهتمام بالجديد في مركز الاستنتاج الذي توصل إليه هذا المتكلم الأصيل السلفي والصوفي في الوقت نفسه: فقد شجع قرض الشعر وتأليف الموسيقى في الطقوس الدينية، خشية أن يؤدي الاستماع المبالغ فيه في غالب الأحيان إلى سأم المومنين، مما قد يقودهم إلى التجديف (الغزالي ١٩٦٧، ٣٨١ ـ ٣٨٢).

(٢) كان ذلك حال هذه المرأة التي وقعت في حالة طرب باستماعها إلى مغن يصف وضعها على نحو غير مقصود، الفصل السابع.

يأخذونني مأخذ الجد، لأنهم لا يعرفونني. ولكن حين أتناول العود، أعزف لهم [قومة] لا يفيقون منها بعد ذلك».

وهنا أيضا يوجد استمرار مذهل لحكايات الفترة الكلاسيكية. ففي الحكاية التي تتحدث عن الفارابي (الفصل الثاني، هامش رقم٧)، استخدم هذا الموسيقي المشهور أيضا التناقض بين شكله المهمل والمكانة العالية لفنه[1]. وبالمثل، يجب أن تبدأ الموسيقى في المقيل وكأنها حدث عارض، دون أن يطلبها أحد. تعطي هذه القيمة للصدفة احتمالات مهمة لخلق آثار مفاجئة.

وهكذا من الصعب التمييز بين الشعور بالموسيقى والشعور بالمستمع، ورسم خط فاصل بين «الصدمة» و«الاكتشاف»: تخلق الموسيقى الجيدة تحديدا المساواة بين الفئات، وتحديد الأدوار. ففي لعبة الكلمات المتقاطعة لملاحظة الموسيقي للمستمع و«منح» المستمع أحاسيسه للموسيقي، يستطيع كل منهما بالتعاقب أن يحس بـ«الاضطراب» و «الاكتشاف». لأن الوجد والطرب مظهران متكاملان للتجربة ذاتها. تشهد هذه اللحظات المفضلة ميلاد تجربة انصهار، واضطراب، أو تبادل بالأحرى. ألا يذكّر الاتصال الوجداني في المقيل بقوانين «العطاء» التي وصفها م. ماوس .Mauss M؟ إن هذا الاتصال أيضا يخضع لواجب ثلاثي: هو العطاء، والتلقي، والرد. ففي البداية دائما، ينبغي أن يكون كل عطاء وجداني سابقا لعطاءات أخرى، ومن هنا الأسلوب الدائري للصيغة: تأتي مشاعر الفنان من مستمعه». ومن الطبيعي أن تقود المزايدة في تبادل الأحاسيس (من قلب إلى قلب) من التهذيب إلى المبالغة (رعدة الزار).

تستطيع هذه الاعتبارات أن تساهم في إضاءة بعض المسائل التي ظلت غامضة حتى الآن. يميز ج. روجيه.Rouget G في إيجازه لنظرية العلاقات بين الموسيقى والزار عند العرب أنماطا مختلفة من رعدة الزار، وفقا لما إذا كانت قد تولدت عن حث الموسيقي عليها، أم قادها أهل الذكر، الذين يدخلون هم أنفسهم في تلك الرعدة. ففي النمط الأول، حركت الموسيقى أعماق الصوفي،

---

(١) ولنتذكر أن الموسيقي المشهور دخل متنكرا عند الوزير وجعل زواره يضحكون ثم يبكون، قبل أن يناموا بفعل سماعهم لموسيقاه. ويضيف المؤلف أنه تنكر كمهرج وجلس في مكان الأحذية، في الجزء الأحقر من المكان، كرجل من أحقر الناس (Erlanger ١٩٣٨، ٥٤٧ . وقد أحدث من الأثر ما جعل الحضور لا يتوقعون مثل تلك الموسيقى من شخص مثله.

أما في الثانية فقد كان هو «من يصدر الموسيقى» (١٩٨٠، ٣٨٩ ـ ٣٩٤). أما الرعدة الوجدانية (الطرب) فتثار بالاستماع إلى الشعر الملحن موسيقيا وليس بالأداء. إلا أنه في الحالة غير المعتادة التي وجدت في العراق، نجد عازف الآلة وقد أطرب مستمعيه يدخل هو ذاته في رعدة (نفسه، ٣٩٠، مقتبس من حسن ١٩٧٥). فيرى نفسه عندئذ وقد انطبق عليه القول إنه «من يصدر الموسيقى ومن يتعرض لتأثيرها» (Rouget ١٩٨٠، ٣٩٠). ودون تناول هذه المشكلة بمفردات «الرعدة»، يمكن الاكتفاء بملاحظة أن حالة الموسيقي، الناشطة والسلبية بالقياس إلى ظهور المشاعر، شائعة أكثر مما نظن. وتوضح عبارة «من تصدر عنه الموسيقى ـ ومن يتعرض لتأثيرها» أنه انطلاقا من نقطة معينة، لا جدوى من تمييز وجدان المستمع عن وجدان الموسيقي: كما قال الشاعر اليمني «لا يعود هناك لا مراقب ولا مراقب» (لا عاد شاهد ولا مشهود). ويتبلور في هذا التفاعل، الذي هو أيضا لعبة مرآة مرئية ومسموعة، عمليات عميقة للتعريف (للتحديد) ـ أو للرفض.

نمس هنا طبيعة تسامي الموسيقى: إذ يقدم المقيل طرقا ثقافية يتم بواسطتها تشجيع المستمع على أن يهتم بالشعور وبالتعبير عنه وأن يعرض نفسه لإغراء الموسيقى. ومع ما يحتوي عليه الخشوع الذي يميز الأناشيد الدينية من دلالة دينية، من المحتمل أنه يعبر عن علاقات مماثلة مع المقدس: التبجيل، الخشية، رفع الصوت بالدعوة إلى الله، والوقوف أمام تجلياته، مثل المطر أو خسوف القمر (انظر الفصلين الأول والسابع). ويضيف إليها التسامي الخاص بالإسلام: سواء أكان في التوسل أم في الاحتفال البسيط، حيث يولد الاقتراب من الله شعورا حادا بالعجز عن تجاوز حد معين، واستحالة بلوغ الاتحاد بالله.

تلون هذه الخصوصية الدينية بدورها الموسيقى الدنيوية: فمع كون الطرب تجربة انصهار، فإنه غير قابل للإدراك دون هذا الشعور بوجود حد مجازي، بما في ذلك حين نتجاوزه. وأيا كانت درجة سطوة وسحرية هذا الشعور الذي نحس به عند سماع موسيقى التسلية، يكون هذا التسامي هنا في الثقافة وني الكلمات، في الوضع المقدس للغة، وفي ما تضيف إليه الموسيقى، أو في الانفصال والقطع. عندئذ، ألا تكون الحيرة، أو بالأحرى التمزق بين هاتين الحقيقتين المتعارضتين، الاتحاد والانفصال، القانون

وانتهاكه، مظاهر أكثر تمييزا لهذا النمط من المشاعر[١]؟

ومن المؤكد أن هذه الاعتبارات لا تستبعد الحنين، لكن على نحو يبني السابق مثلما يبني هذا الماضي تعليقا مقصودا لزمن المقبل، على نحو مسبّق - أكثر منه على نحو لاحق -. فإذا مست الموسيقى الفرد بوضعه «بغتة في حضور ما يعيد تشكيله» (Rouget ١٩٨٠، ٤٠٩)، يجب تحديد عن أي نوع من الماضي نتحدث. ومع مخاطرة توسيع معنى مفهوم الحنين، يجب التمييز بين مستويات عديدة. فقد سبق ذكر مستوى الفرد، وبخاصة حين تجعل الساعة السليمانية ماضغ القات يعود إلى «مسقط رأسه». كما يعد مستوى الجماعة مهما في السياق الراهن، لأن من المؤكد أن اليمنيين يعيشون مرحلة من تاريخهم مواتية للحنين: هجرة من الريف، وتغيير اجتماعي، واستمرار الأشكال التقليدية للانفعال والمرض[٢]. وبعيدا عن مفهوم التراث الموسيقي، يكتسب الانفعال ذاته معاني تتصل بالهوية. وكما يقول مثل سائر في صنعاء، يعتبر الطرب تجسيدا للحضارة بأكملها:

«من لا يطرب ليس من العرب»[٣]

وقد تم التوكيد هنا على المكوّن العربي من الهوية اليمنية. وقد يخص الفعل «يطرب» الموسيقى وكل انفعال آخر أيضا، مثل الحنين إلى البلد، على سبيل المثال.

وأخيرا، يرتبط الحنين الموسيقي بالماضي الأقدم، أي ماضي النوع وخلقه، ويوضح التساؤل الذي يختص به الإنسان حول الطبيعة والثقافة.

---

(١) باستناد رجيه إلى المؤلفين العرب، نسب إطلاق أزمة الطرب إلى هذا النمط من التمزق: «مواجهة فرديته الزائلة، الناقصة، غير التامة، بديمومة الكينونة التامة، وتحققها . . . ويتم عيش المقابلة بين كينونة المستمع وما ليست عليه - وما يطمح إليه على نحو غامض - في جو مفعم بالإحساس بالتمزق» (Rouget ١٩٨٠، ٤٠٩). وتوجد هذه الفكرة عن التمزق في آليات الصوت التي صنفها نظريوا الموسيقى العربية وتبدو لي في أسلوب مؤذني صنعاء الصوتي «المؤثر».

(٢) يلاحظ ج. ستاروبنسكي المكونات نفسها عند الأوربيين في القرن الثامن عشر، والتي نزلت عليهم موجة من الحنين (Starobinski ١٩٦٦) يبينها تماما افتتان السويسريين ب - «Vaches _ des _ Ranz» المشهورة (Rouget ١٩٨٠، ٢٤٣، ٤٠٨، ٤٣٠ وفقا لما قاله جان جاك روسو).

(٣) اللي ما يطرب ما هو من العرب.

٣

ثقافة، وطبيعة وحيوانية

يفسر الصنعانيون قوة الإحساس بموسيقاهم بطابعها الفطري، العفوي، غير المصطنع: فلكي يمر الإحساس يجب أن يكون التعبير بسيطا، مجردا (منسلخا) وقريبا من الحياة[١]. وتعد أغاني المزارعين الهواة النموذج الأمثل، بقربها من إيقاع الأرض ومن العمل في الأرض، وبالتالي فهي أقرب إلى الله. يتجاوز هذا البحث عما هو فطري، والذي نعرف أهميته في الحضارة الإسلامية[٢]، الظروف التاريخية أو الآنية: إذ تمتلك الموسيقى استعدادا ذاتيا للتواصل بين الإنسان والطبيعة، عبر ظواهر مشتركة بينهما، أو على الأقل ما نتصور أنه مشترك. فيجهد بعض الموسيقيين في صنعاء أنفسهم لتقليد شدو العصافير، مستوحين بعض الاعتبارات الشعرية[٣]. وبنفس نسق هذه الفكرة، حكى عاشق للموسيقى مسن بانفعال قائلاً:

ليس العود كل شيء. فأحيانا تمضي ليلتنا ونحن نغني، إذا نبح كلب في البعيد وله صوت جميل (هكذا!)[٤]، يضع الموسيقي آلته لنستمع إلى ذلك النباح بإعجاب!

وليس من البراءة قط اختيار حيوان مشكوك فيه في الإسلام مثل الكلب[٥]: فذلك يدل على قصد التعبير المتناقض. ويؤكد الإعلاء من قيمته ـ بالمصادفة ـ أن التناغم بين الخلق الإلهي يمنح نفسه لنا لكي ننظر في التكامل الغامض ليكون موضوعا لتأمل المؤمن أكثر من النظر في جمال هذه أو تلك من الظواهر المعزولة، بل يعد هذا الاندهاش أمام الحالة

---

(١) من هنا عدم الاهتمام بالنظرية الموسيقية، وبالأحرى رفضها دون شروط.

(٢) إنه مفهوم «الفطرة»، أي الطبيعة السليمة التي تتفق والخلق الإلهي (جاك بيرك، ١٩٨٠، ١٣٠. أما في اليمن فانظر آنفا، الفصل الثاني، والفصل السابع).

(٣) داهن الحمامة وتمثل بها، هكذا قال أحدهم (الفصل الثاني).

(٤) تعمدت ترجمة كلمة «صوت» بكلمة voix (التي تطلق في اللغة الفرنسية على صوت الإنسان فقط: المترجم) كما تقال في اللغة العربية، حيث تطلق على صوت الإنسان وجميع الأصوات الأخرى دون تمييز، سواء أكانت أصوات حيوانات، أم أصوات جمادات، أم حتى أصوات خارجة عن الطبيعة (شيلواه ١٩٩١، ٨٥).

(٥) يجب إبقاء الكلاب بعيدين عن المنازل، لأنهم نجس.

الحيوانية، من حيث هو موضوع شائع في الصوفية الإسلامية، وفي الشعر الغنائي العربي[١]، شديد الحضور في التراث اليمني:

قال ابن الاشراف من هجري بكيت حتى اشتكت من نحيبي أضلعي
وإن عوى الذيب في البيدا عويت حتى أزعزع ضواري لعلع[٢]

تقدم الحيوانية الخيالية مسوغا للشعر يمكنه من المقارنة بين الطبيعة والثقافة، وهي مقارنة تعمل بالأحرى في غير صالح الثقافة. وتتحول عدم قدرة الحيوانات على التعبير عن نفسها، على نحو مميز، إلى قوة. يقول على منصور: «الحيوانات أفضل منا، لأنها على الأقل لا تخفي مشاعرها: أحبك، أحبك، أكرهك، أكرهك».

وعلى غرار الشاعر العاشق، يمكن القول إن عاشق الموسيقى لا يستطيع الاقتراب من مثاله الجمالي إلا بالارتياب في اللغة الإنسانية: ففيما وراء الاستعارة، يعبّر هذا الإعلاء من قيمة التواصل الحيواني عن تجربة ملموسة تخص اعتباطية العلامة اللغوية، المتهمة بأنها تقطع التناغم الأولي، بسبب «كلامها الفارغ» و«الكاذب» (هكذا). وعلى العكس، إذا كانت العصافير أو الكلاب أو الحيوانات غير الأليفة «خير منها»، فما ذلك إلا لأن نمط اتصالهم غير اللغوي يتجنب هذه الاعتباطية. وإذا كانت الموسيقى تسمح باتصال «من القلب إلى القلب»، فلأنها تستغني عن وساطة الكلمات وعن «الفن»[٣].

ولعلنا «نعثر» في هذا الغموض الجوهري الذي يحيط بالكائن الإنساني، وبالمعنى المقدس لكلمة وجد، على الجذور الأعمق للحنين الذي تثيره الموسيقى في الثقافة العربية واليمنية. كما أنه إذا كانت المادة الصوتية مهيأة لإثارة بعض الأحاسيس بخاصة، فيجب بالضرورة أن تتوافق مع الخصائص الشكلية التي تجعلها تنسجم مع ذلك، والتي تعطيها الموسيقى قيمة تزيد أو تنقص. وهذا لا يعني فقط إنتاج رموز ـ كما في الشعر ـ بل أيضا أن توفر

---

(١) انظر هذا الموضوع عند المجنون، شاعر الحب المجنون عند العرب (Miquel et Kemp ١٩٨٤، ٢٣).

(٢) شاعر مجهول، تكنى بابن الأشرف (محمد عبده غانم ١٩٨٠، ٣٢٩).

(٣) في إطار الثقافة الإسلامية حيث تعتبر اللغة العربية مقدسة، لا يمكن إلا أن يثير الدهشة هذا الانحراف بالكلمات. وسنرى فيما بعد كيف حل هذا التناقض على مستوى الممارسة العملية.

للمستمع، عبر السياق الموسيقي، توافقا ملموسا يستجيب لتجربته الجسدية. وهذا ما يسمح به الاتحاد بين الشعر والموسيقى، بين صوت الإنسان وصوت الآلة.

٣

اتحاد صوت الإنسان وصوت الآلة

يؤدي إرجاع الإحساس بالحنين إلى اللغة إلى إغناء اقترابنا من الموسيقى، ليس كما فعلنا في الغالب، بالسعي لإظهار أن الموسيقى تعمل «كما تعمل اللغة»، بل على العكس، بتوضيح اختلافاتهما وتعارضاتهما كما تظهر من علاقتهما المتبادلة. فحين يؤكد كلود ليفي استراوس في عمله عن الأساطير هذه العلاقة السلبية للموسيقى باللغة، من المؤكد أنه يقصد الموسيقى الغربية، ولكن صفته كباحث في علوم الإنسان تعطي لقوله قيمة أوسع بكثير. يقول:

لا شك أن الموسيقى تتكلم هي أيضا. ولكن ربما كان بسبب علاقتها السلبية باللغة، ولأن الموسيقى بانفصالها عن هذه اللغة حافظت على بصمات فارغة من بنيتها الشكلية ومن وظيفة الرموز والعلامات فيها... إن الموسيقى هي اللغة ولكن دون المعنى. وما أن نفهم أن المستمع، من حيث هو كائن متكلم أولا، يحس بدفع لا يقاوم لتوسل هذا المعنى الغائب، مثل الأبتر الذي ينسب إلى العضو المبتور الأحاسيس التي يشعر بها والتي لها محلها في ما تبقى من ذلك العضو المبتور (Mythologiques ١٩٧١، ٥٧٩).

لقد سبق أن قابلنا هذه «العلاقة السلبية» للموسيقى باللغة، وهذه «البصمة الفارغة»، وبخاصة حين نسب صنعاني إلى آلة الموسيقى كلاما خياليا. وبالمثل، كان الهدف المعترف به لجماليات الغناء الصنعاني «توسل الموسيقى بالمعنى الغائب»، باستخدام كلمات الشعر، في تواصل مع مفهوم الجمال عند الفارابي والغزالي (الفصل الخامس). إنه اهتمام قديم يستجيب لتراث لا ينقطع، من اليونان القديمة إلى الحضارة العربية (Rouget ١٩٨٠، ٣٢٣). وعموما يبدو هذا الاتحاد مثل عودة إلى الأصل المشترك للكلام وللموسيقى، وهو أصل يعد بعده الخيالي أساسيا.

الأصول المشتركة للغة وللموسيقى

ليست لهجة صنعاء بالنسبة لمتكلميها لغة مثل غيرها، بل يرونها لغة

بهيجة. فهي من جهة قريبة من اللغة العربية الفصيحة، ذات الشرعية المزدوجة: من حيث هي لغة أدبية ولغة مقدسة. وهي من جانب آخر، بفضل إمالاتها الصوتية الحسية، لهجة تهرب على نحو نموذجي من كل تحليل عقلاني، ولا يمكن اختزالها إلى أية قواعد نحوية، أو إلى أي نظام. يدعم هذه القضية أن نموذج اللغة الفصحى المبجلة يذكر باعتباره كائنا يجري اللجوء إليه في أبيات الشعر الفصيح الذي يكتب بهذه اللغة:

أنا البحر في أحشائه الدر كامن فهل سألوا الغواص عن صدفاتي؟ [(١)]

لا يعدم أدباء صنعاء الفرص للتوكيد على أن تعدد المعنى مصدر كبير لـ«الموسيقى» في اللغة العربية، وعلى الأخص ملكة كون الكلمة تعني الشيء ونقيضه[(٢)]. تكاد اللهجة بحسيتها ومرونتها تشبه الموسيقى. وهكذا، كما يقول الصنعانيون، حين تبكي نساء صنعاء فإنهن على عكس نساء المناطق الأخرى، يبدين كما لو كن يغنين...

وبالنسبة لعلي منصور الذي رأينا أنه يتحدى لغة الرجال، تعد اللغة أداة غير تامة قط بما يكفي للتعبير عن فروق المشاعر: ولا تستطيع ذلك إلا الموسيقى. لكن اللغة العربية، كما يقول، تتفوق على اللغات الأخرى لأن الحجم الكبير لمفرداتها[(٣)] يسمح بتعبير أغنى، «فهي أقل اللغات فقرا».

تساهم هذه الفكرة عن الفن باعتباره كنزا عجيبا لا ينفد في إثارة إعجاب عشاق الموسيقى والموسيقيين. ويستنتج بعض اليمنيين من اقتناعهم بالطبيعة المساوية للغتهم ولموسيقاهم، أن هذه الموسيقى لا تخضع في جوهرها لأي تقنين وأية محاولة للكتابة وفقا لقواعد كتابة الموسيقى الغربية: «لقد حاولوا، لكن أحدا لم ينجح في ذلك»، هكذا قال لي موسيقي بفخر باعتباري باحثا أجنبيا يستجوبه (Schuler ١٩٩٠، ٢).

---

(١) أنا البحر في أحشائه الدر كامن فهل سألوا الغواص عن صدفاتي

شاعر مجهول، حصلت عليه من مصدر شفوي.

(٢) إنها الأضداد الشهيرة، هذه الكلمات من القاموس التي يشعر القاموسيون بالفخر لاستخراج معانيها المتناقضة.

(٣) من الصعب المقارنة الموضوعية بين الغنى القاموسي للغتين. ويعود إحساس العرب باتساع كلمات لغتهم، جزئيا إلى التنوع الكبير في لهجاتهم، وإلى التراكم خلال تقنين قواعد اللغة، ومترادفاتها المستمدة من اللهجات المحلية.

وفي الواقع، يعد هذا التصور صحيحا جزئيا في حين أن جانبا منه متوهم. فهو صحيح لوجود اختلافات دقيقة في الفواصل، والتقنيات، والإيقاعات، تقع في أساس أصالة كل أسلوب. وتبدو مجموعة الألحان المنقولة شفويا، لا حدود لها، لأنها تنمو إلى تنوعات لا تحصى لدرجة أن أي مغني لا يستطيع إتقانها جميعها. يعني هذا أنها غير قابلة تماما للوصف؟ يكمن أصل هذه الفكرة، في الواقع، في مكان آخر، ويمكن اعتباره أسطوريا بالمعنى العميق للفظ، لأنها تستجيب للحاجة إلى تأسيس علم جمال تطبيقي وغير نظري، يجعل من هذا التراث موضوعا قابلا للتقليد ولا يمكن أن يحيط به الذهن الإنساني.

وهكذا فإن بحث صديقي الموسيقي عن المظاهر الموسيقية في اللغة يوفر متعة غامضة: وتزيد قيمة اللغة بسبب مآزقها الدلالية ـ كلمات ذات معنيين، مترادفات فقدت فوارقها الأصلية ـ أكثر مما يعود لقدراتها التعبيرية الحقيقية. وجرى التوكيد على البعد الخارج عن المعنى، وبالأحرى على بعد اللامعنى: «صوت» الكلاب، نبرات الصوت في اللهجة، صوت النساء الباكيات. أليست العودة إلى الجذور هنا نكوصا؟ وفي الوقت نفسه، يؤسس هذا المفهوم شديد الخصوصية للغة أسطورة أصلية: إذ يعتقد كثير من اليمنيين أن أجدادهم الحميريين ـ الذين يعتبرونهم أيضا أصل الإنسانية ـ لم يتحدثوا إلا بالشعر. فكان الفعل مسحورا منذ الأصول.

ومن المؤكد أن أصول اللغة تبقى محل غموض، وليس من المستغرب أن نجد التساؤل حولها في جميع الثقافات. لكن فهم هذه التساؤلات يتطلب مواجهتها بأفكار الفلسفة الغربية حول اللغة والموسيقى. وهكذا، بالنسبة لبعض المؤلفين، لن تتحقق التعبيرية الكاملة إلا بـ«التراجع نحو هذه النقطة الأصلية حيث ينبع كل معنى قبل أن يتحول نحو الوظيفة الشعرية أو الوظيفة الاستدلالية (المنطقية) (Court ١٩٧٦، ٣٤). ويرى فيها هذا الفيلسوف بامتياز تعريف الإيقاع. ويرى البعض، على العكس، أنه لا يحق لنا الجدل حول «موسيقية» الشعر، ولا موسيقية اللغة، لكي نعثر للغة وللموسيقى على أصل مشترك، لأنهما متغايرتان بصرامة[1].

(١) يقول ا. ميشونيتش الذي لخص «انثربولوجيا تاريخية للغة» لا يمكن أن يكون للإيقاع تعريف وحيد في الشعر وفي الموسيقى، «لأنه لا يقول لنا شيئا عن طريقة عمل كل منهما» (١٩٨٢، ١٢٣). وكما في علم الموسيقى، لا يوجد إيقاع في اللغة إلا في الخطاب، سواء أكانت المقاطع موزونة أم لا. وعلى العكس، في الموسيقى، لا يوجد لا توكيد مزدوج، ولا سير إجباري في خط مستقيم (Meschonic ١٩٨٢، ١٢٨ ـ ١٢٩).

ولعل هذا الأصل المشترك أسطورة، وحنينا إلى عصر ذهبي يشد اللغة على نحو تعسفي نحو الموسيقى (Meschonic ١٩٨٢، ٢٤).

ولعل هذان الرأيان، في الواقع، أقل تناقضا مما يبدوان. إننا نشترك، نحن الغربيين، في هذه الأسطورة مع الشرقيين: ونجد نسخة مشهورة منها عند جان جاك روسو، الذي يرى أن اللغة كانت «طفل العواطف» وأن اللغات الأولى كانت «مغناة»، كما يرى أن كل مثال جمالي يجب أن يعود إلى هذا الأصل (Rousseau ١٩٧٩، ١٦٩). إذا كانت هذه الإشكالية مشتركة، فذلك لأن من الصعب الاقتصاد في التعامل معها على المستوى العملي، في فكر كل يوم، إذ أن هناك الكثير من المترتبات التي يخلفها على الحالة النفسية للإنسان، ما هو تعسفي لغويا. وربما كان من الأفضل أيضا أن يشترك الإنسان في مسئولية التعامل مع شمولية (عالمية) هذه المعضلة، وفحص الطرق التي تمتلكها الثقافات المختلفة لحلها.

لقد رأينا أن جمالية الغناء الصنعاني تؤسس تراتبا مزدوجا، يغلّب القصيدة على اللحن، ويغلّب صوت المغنّي على الآلة الموسيقية. والحال أنه في مواجهة الوزن الكبير أحيانا لمبدأ جمالي يقدم نفسه أولا باعتباره مبدأ لغويا من طبيعته خنق الإلهام الموسيقي، لا يؤدي الحل الذي يختاره الموسيقي بالضرورة إلى معارضة ذلك المبدأ بتناقض صريح:

ومع كون صديقي علي منصور أكثر ابتكارا من الآخرين، فإنه لا يصوغ نظرية أخرى غير النظرية الرسمية. إنه حتى يزايد على التمسك بالتقاليد وعلى التراث القاموسي للقدماء، ويرغي ويزبد في وجه المغنين الشباب الذين لا يحترمون التراث، ويصحح أخطائي الطفيفة في النطق العربي الفصيح، ويصر على حقيقة أن الموسيقى يجب أن تسخّر للشعر. ولكن في ختام ليلة ساهرة طويلة وموسيقى، وآلة عوده ملتصقة به، أصبح رجلا آخر. بدا عليه أنه تخلى عن أية رقابة لغوية بعد أن استولى عليه نوع من الهذيان. ففي هذه اللحظات يعزف أفضل ألحانه: وقد قال فيما بعد إن أصابعه تعمل من ذاتها، وكلما حاول الخروج عن اللحن الأساسي «القاعدة» عازفا «نغمات غير صحيحة» أنتج تشكيلات جديدة. وفي اليوم التالي كان قد نسى كل شيء.

وهذه هي الطريقة التي يحل بها علي الثنائية الجوهرية التي تقع في قلب صوت الإنسان: إنه يتبع نموذج المفاهيم الغامضة مثل «الفتنة» و «الفراسة»،

ويبني تجاوزاته للمبدأ نفسه، دون أن يدرك التناقض بالضرورة[1]، أو أن التجاوز يتم أثناء تقلبات الوجدان الشفافة فقط. وتتوجه أغلب هذه التجاوزات نحو التلاعب باللغة لأغراض موسيقية.

اللهجة والإبداع الصوتي

يتمثل أحد الاختصاصات المميزة للإبداع في الغناء الصنعاني في استغلال خصوصية اللهجة، أو ببساطة صوت الكلام العادي. يعثر علي منصور على بعض العناصر الأكثر أصالة في تعبيره عند إعادة إنتاج بعض النبرات وتحويلها، ويهتم بكل ما في الكلام العادي مما يدخل في خصوصيات حسية، وإمالات صوتية أنثوية وطفولية، ونبرات غريبة. ولا يختلف في هذا عن محمد محلل الذي قال إنه «يدلّع الكلمات». إن الأشكال المفضلة لإدماج هذه الخصوصيات الصوتية هي المحاكاة الصوتية والمقاطع التي لا معنى لها. ويعطينا تسجيل لأحد اساتذة علي ـ المغني أحمد فايع المتوفي في الستينات ـ مثالا عظيما على اغتناء أبيات الشعر بتغييرات لون المقاطع وإبداع شبه حروف علة[١٤] (الشكل ٩).

ليت شعري لمه خلي اليوم اعتذر وابتلاني بداء الهجر والبين[2]

لدور الإيقاع الدارج (أو «السجع») زمنان، ويتكرر وفقا لدورية من أربعة أوزان مشكلا على هذا النحو بنية كبيرة مرنة (شكلت حدودها الداخلية في الخط المنقط رقم١). ويقدم للغناء دعما قويا، لكن دون أن يحشره في إطار صارم: السطر ٢ (من النص الموسيقي المكتوب بالنوتة)، ويسمح الصوت بإيقاع حر من أربعة أزمان إضافية تجعله يخرج لحظيا من هذه البنية الكبيرة. ولا تظهر بوضوح هذه البنية الحاوية إلا عند فحص «اللازمة» (السطر ٧).

ويعد العزف على الآلة كثيفا، ويلجأ إلى تقنيات «السلس»، و «الضفارة» وإلى ارتعاشات مستمرة «تربيش»، على السنتين المزدوجتين الأولى لكل دور. ولا تؤثر الأشكال التزيينية شديدة الصغر للارتعاشات إلا قليلا على صوت الإنسان الذي يبقى مظللا بالأسود، وأحيانا يرمز إليه بأسنان. وبالنتيجة، يتكون

---

(١) انظر الفصل التاسع. حيث يلاحظ م. بوازا عند روسو طريقة ذهنية مماثلة تفضل البعد الموسيقي، مع الدفاع في الظاهر (وبنية حسنة تماما) عن أولوية اللغة على الموسيقى (Poizat ١٩٨٦، ٩٣.).

(٢) عبد الرحمن الآنسي، أورد ذلك محمد عبده غانم ١٩٨٠، ص ٣٠٤، تسجيل خاص.

صوتي لا يتوقف، وبوجود طبقة يطفو عليها الصوت، دون

شكل رقم ٩ : [مصوّتان مزدوجة وأسلوب المواويل]

5

-i -il -li

6

-ya -a -al -ya -u

7

-ma -a -a' -ta

8

-do -o -o -o



أما على مستوى صوت الإنسان، فإن المغني يدخل وصلة غنائية من
ـخل على المقاطع التي تقع في آخر الكلمات: الـ /ي/ في شعري، و خلي
الشطر الأول). ولكن المقطع الأخير في نهاية الشطرين بخاصة، يصبح
لاعتناء صوتي يسميه اليمنيون «زاوية». وتتلون الرنة بفضل عملية تحول
ـصوت مزدوج (Fonagy ١٩٨٣). وتصبح كلمة «اعتذار» نواحا طويلا. . .
أووووووووووأوار.

يمتد هذا المقطع المطول على ثلاث بنى كبيرة، بما يشكل اثني عشر
«دارجا» أو أربعة وعشرين سنا. وهكذا يكون التلوين بالتالي طويلا جدا ـ
ن مددتا أساسا: سي و لا ـ لكنه لا يقطع الأبيات ويحترم وحداتها الدلالية
ـعها اللغوي، وهي قاعدة ذهبية حددها الأدباء(١).

ـالبا ما ينتقد عشاق الموسيقى اليمنيون المغنية المصرية أم كلثوم لأنها تقطع الكلمات،
ـناء التنفس أو في مقاطع من المواويل.

ينتج عن تمديد مقطع إلى صوت مزدوج جعل بعض الكلمات غير قابلة للتعرف عليها. فتصبح / خلي اليوم/ كما لو كانت / خليا الياوم/ . لكن المقاطع الجديدة التي أدخلت اعتباطا، تشبه لغة جاوا التي عرفناها في طفولتنا. فالشطر التالي / والبين/ تصبح / وا ـ اـ ا ـ يـاـ ل ـ بوـ ووـ واين/ وفي مكان آخر / عقلي/ تصبح / عاـ ووـ قلي/ ، وهذا في سياق يكون فيه عقل الشاعر غائبا («عيني وعقلي تتمنى السهاد) .

ومن المحتمل أن أحد أصول هذه الآلية التي تحول الـ /أ/ إلى /وو/ و / أو/ سمة في لهجة النساء شائعة في منطقة صنعاء: إذ تصبح المرأة التي تنادي صاحبتها من منزل إلى آخر بالطريقة التالية «يا خديجووووووه» (عند مناداة خديجة) (الشكل ١٠) .



شكل رقم ١٠ : [مصوت مزدوج في اللهجة]

وتكون النتيجة الرئيسية لإضافة هذه المصوتات المزدوجة أن مادة النص تصبح تدفقا مستمرا لا يبدو مقطّعا إلى وحدات منفصلة: وتفقد المقاطع والكلمات تحديداتها، وتلتحق اللغة الشعرية بلغة الموسيقى في طبيعة تدفقها الصوتي الذي لا معنى له. ويشكو العرب من غير اليمنيين واليمنيون من غير الصنعانيين من عدم فهم الشعر المغنّى، الذي غالبا ما يضفي عليه النطق غموضا بهذا النمط من الأداء. وهذا غير مستغرب إذا عرفنا أولوية المعنى على الموسيقى في هذه الجماليات: فمن يقول الحقيقة، النظرية أم التطبيق؟

يحب علي منصور أيضا أن يدخل محاكاة صوتية جديدة في أغانيه القديمة. يدرجها بكمية كبيرة، مثلا، في شطر البيت الشعري التالي:

ومبسمه حالي بشهد علّان

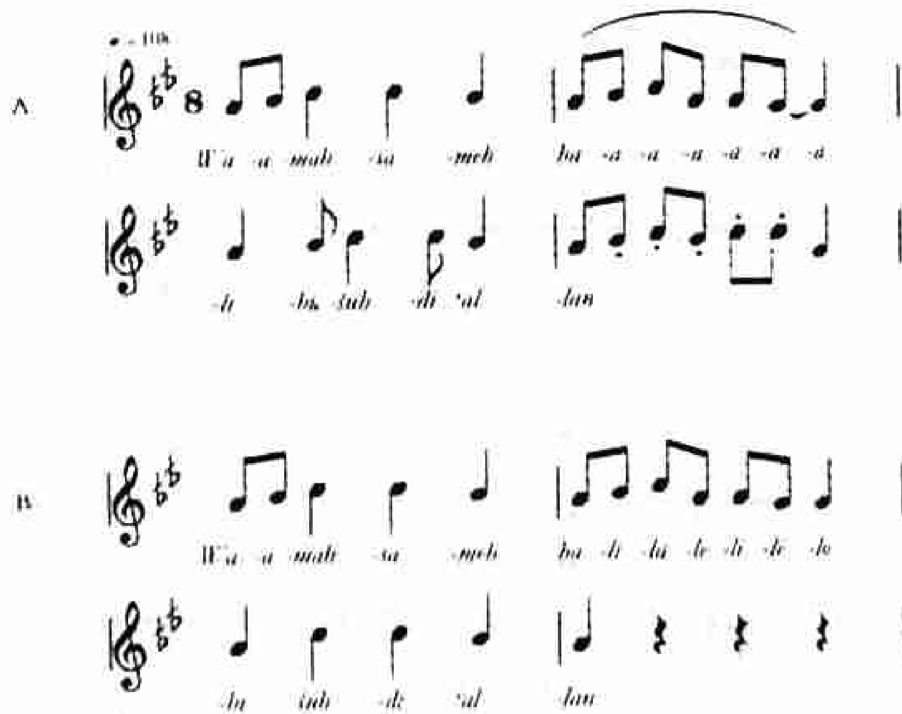
فيصبح:

ومبسمه حالي لا لو لي لو لوو/ بشهد علّان

(الشكل رقم١١ ، ب). أو أيضا: موال طويل عند / حا/ يستمر بطول الزمن نفسه (الشكل ١١ ، ا).

فتارة تؤدي المواويل، والمحاكاة الصوتية، والمصوتات المزدوجة إلى اختفاء معنى الكلمات، وتارة على العكس، تؤكد على معنى بعض الكلمات الأخرى، مقدمة لها شرحا تعبيريا. وهنا يتم التوكيد بخاصة على العذوبة والحسية المتضمنتين في كلمة «حالي» (انظر الفصل الثاني): يبدو كما لو أن الموال والمحاكاة الصوتية تقول «لا تكفي الكلمات لوصف هذه العذوبة الشديدة». إلا أن سرعة الأداء لا تسمح للمستمع بإدراك هذه المعاني إلا على نحو متقطع وخاطف، وبالتالي حدسي وشعوري.

يرى علي منصور أن جميع المواد الصوتية صالحة للغناء، من لغة الإنسان إلى زقزقة العصافير. ويستمد المصدر الرئيسي للإلهام من موسيقى العالم، مثل ضوضاء الشارع.



شكل رقم ١١ : [محاكاة صوتية]

وقد استطعت خلال معايشة طويلة نسبيا لعلي أن ألاحظ أنه يستمد الإيحاء من شيء ما غير متوقع في عزف تقليدي: نبرات اللغات الأجنبية مثلا[١]. فهذا الفنان الذي لم يخرج قط من بلاده يعرف على الأقل حوالي

(١) توجد في المقيل لعبة يتم فيها تقليد لغات أجنبية وهمية، تسمى «رطون» (Lambert ١٩٩٧).

عشرين كلمة ـ من بينها كثير من حروف التعجب ـ من حوالي عشر لغات مختلفة مثل الروسية، والتركية، والألمانية، والإنجليزية، والفرنسية، والإيطالية. وعندما جعلته الظروف في جو لغوي فرنسي، استطعت أن ألاحظ يوميا تعلمه التدريجي لحرف التعجب الفرنسي «voilà»، فينطقه بعناية بنبرات صوتية مختلفة تؤكد التعجب. وفي نهاية همهمات لأيام عديدة، أدخلها خلسة في لازمة أغنية يمنية تقليدية، يصعب على أحد غيري أن يتعرف عليها. . .

ويمكن أن نعثر على أمثلة عديدة من هذا التخريب المتعمد عن طريق نبرات اللغة المحكية: توظف الخصوصية الثقافية للهجة بحيث تعمل لتراجع المعنى نحو كليات التعبير الإنساني: الصرخة، الهذر، التأوه. وتتأثر الحروف الصامتة بخاصة من حيث أن من المعتاد أن تمنح إيقاعها للكلمات. ويقلل من مكانتها باستخدام الموال كما لو كانت عرضة للسخرية عند تكرارها في المحاكاة الصوتية. وتعامل الحروف التي مخارجها من السن أو من الشفاه معاملة خاصة بتخفيفها للتعبير عن اللطافة، أو الرقة، أو الاسترخاء: يصبح الطاء ضاء، وهي سمة تختص بها اللهجة الصنعانية حين تكون متراخية بعض الشيء. أو على العكس، تصبح هذه الحروف «متفجرة» للتعبير عن الغيض والغضب، ويفضل الباء والتاء. أما حروف اللام والميم والنون والراء فإن تطويلها المتكرر يعبر عن السيطرة على المشاعر والانتظار[١].

كما أن الغناء يميل إلى موسقة مظاهر اللغة التي تقبل ذلك: مثل طيف الصوت، والنبر، والألوان المصوتة. وربما كان من الواجب أيضا العودة إلى التراتب الرسمي بين مفردات هذا الاتحاد: إذا كان الاقتباس من ليفي اشتراوس يعطي الأولوية للغة ـ مثل علم الجمال عند أدباء صنعاء ـ ينبغي أن يجري البحث هنا بالأحرى في قلب اللغة. ويسير جميع ما علمني علي منصور على هذا الطريق بلا كلل: فقر لغات الإنسان، وصدق الحيوانات التي لا تخفي أحاسيسها وراء «كلام كاذب»، وتفضيل لغة الشعور التي تذهب «من القلب إلى القلب» دون وساطة الفم، ووحدة الشعور الصامتة التي يجب أن تولدها الموسيقى الممتازة. وهكذا، لا ينبغي أن يتوسل الشعر فقط «معنى غائبا» للموسيقى: لأن الموسيقى، أيضا، تسد نقصا يقع في قلب اللغة. يؤكد رويت .Ruwet N صلاحية هذا العكس وشموليته:

---

(١) تم أخذ هذه الآليات من ترتيل القرآن الكريم، حيث لها أهمية رئيسة.

إن اللغة تفصل، وتعزل، وتحرك، وإلى حد ما أريد دائما شيئا آخر غير ما قلت. وتعبر الموسيقى من جانبها عن الحياة الداخلية النقية... ولكنها عاجزة عن تسميتها.... وهكذا ندرك ما يوجد من إغراء في مشروع يهدف إلى الإيهام بأن أحدهما سيأتي لإصلاح العيب الواقع في قلب الآخر بشكل متبادل (Ruwet ١٩٧٢، ٦٨)، مع صهرهما في وحدة حميمة بفضل ترجمة الصوت من حيث هو عضوهما المشترك.

ولنلاحظ أن ليفي اشتراوس يتحدث عن «العضو المَبتور» للحديث عن الموسيقى، وأن رويت يتحدث عن «العيب الذي يجب إصلاحه». ويرجع الاثنان إلى استعارات من طبيعة العمليات الجراحية، أو على الأقل إلى الطبيعة الطبية. ونبدأ بتخمين أي مرض كامن يمكن أن تكون مهمة «طب النفوس» علاجه: ففي الثقافة العربية الإسلامية، من حيث هي الوريث الملائم للمفاهيم الإفلاطونية التي تقابل بين الجسد والروح[١]، يجب «علاج» النفس لأنها الرمز الأعلى لجرح جوهري، وجودي، في أعماق الكائن الإنساني. ويعد طب النفوس فنا يوحد في «صوت متناغم» الأجزاء المفصولة من الكائن بفضل المجازات التي يقدمها اتحاد الشعر والموسيقى، معيدا هذا الكائن إلى حالة سابقة يفترض أنها أكثر كمالا وأطيب صحة. تكشف بعض المعاني الرمزية الأكثر خفاء لهذا الاتحاد عن نفسها في طقس موسيقي شخصي لصديقي علي، تمكنت من حضوره مرات عديدة.

انصهار وفيض: العود كـ«ابن»

لا ينفصل هذا التلاعب اليمني باللغة عن آلة الموسيقى التي ترافقه، وتؤطره وتكبّره. وكما رأينا، تطلق كلمة «غناء» على نوع من صوت الإنسان وعزف الآلة، وليس الإنشاد فقط (انظر الفصل الرابع). فكون العود يدعم صوت الإنسان، ويردد الخط اللحني الذي تؤديه أبيات الشعر، ويملئه للمساحات الفارغة بين شطري البيت في القصيدة، بإيجاز: بإقامة تكامل مع صوت الإنسان، «يتكلم» هذا العود عندئذ أيضا. ويجب أخذ الاستعارة هنا حرفيا لأن هذا التعبير، من حيث هو دون شك في الأساس مجرد قاعدة

---

(١) وحتى لو كان من الواضح أن الإسلام لا يحدث هذا الفصل على النحو نفسه الذي تحدثه الفلسفة الإغريقية.

جمالية، يكاد يصبح واقعيا أحيانا. يتقيد علم الجمال عند علي منصور بفرضية جوهرية: إن العود وصوت الإنسان «مثل قلبين يغنيان في ألفة نغمية»، «مثل قلبين يعيشان معا الإيقاع نفسه، لا شيء يفصلهما». ويترافق هذا بحماسة كبيرة وحنان كبير خلال الغناء المزدوج المتخيل. يبحث فيه الموسيقي عن التعبير الكلي الذي من حسناته إعادة تقدير وضع الإنسان في الكون، فيستخدم لا الآلة فحسب، ولا صوت الإنسان ومعاني النص فحسب، بل وجسد العازف أيضا، وهو ما يسميه «التكامل». ومن الصعب على المستمع بانتباه كما كنت أن يذكر هذه التجربة دون أن يعيش من جديد شيئا من دوار ميتافيزيقي بإلهام من علي. ففي هذا الغناء المزدوج الذي ينشأ بين العود وصوت الإنسان، غالبا ما يقول أحدهما ما لا يقول الآخر: تارة يخفق صوت الإنسان، من المعاناة، أو من المتعة، أو ببساطة من الحياء، فيكون على العود عندئذ إكمال الجملة. وتارة يؤدي صوت الإنسان وظيفة آلة بحتة، بمحاكاته الصوتية التي تأخذها الأذن في البداية باعتبارها كلاما، وتكتشف فيما بعد أنها أصوات ابتهاج بحتة، أو بالعكس، يعتقد المستمع في البداية أنه لا يسمع إلا تدفقا من صوت آلة العود وأصدائه المتناغمة، ثم يكتشف فجأة شذرات من معنى يظهر في مقاطع مشوهة، مثل أشباح كلمات.

إنه تردد جوهري هنا، وينبغي الحفاظ عليه بأية قيمة. وهكذا ينتج هذا البحث المنتظم ـ وبمعنى من المعاني، مصطنع جدا ـ انصهارا على مستويات عديدة: من حيث وزن النص الشعري ودور الإيقاع الموسيقي، ومن حيث الموضع والنبر، صوت الإنسان ونغم الآلة. ولكن ليس الكلام والموسيقى فقط ما يتحد خلال الـ«قومة»، بل يتحد الموسيقي والآلة أيضا، في عناق بالغ الأثر، يكاد يكون جسديا:

فما يكاد علي منصور ينتهي من الغناء حتى يضم آلة عوده بين ذراعيه، ضاما وجهه إليه[1]. ومن الواضح أنه يحس بالألم للانفصال عن حالة الاتحاد التي بلغها مع الآلة. يتحدث إليها برقة، ويسميها «ابني». وتكون العاطفة حينئذ طافحة: وتتنازع متعة إدراك الحالة العادية مع ألم الفراق. لأنه بعد ذوبان الكلام والموسيقى الواحد في الآخر، وبعد اختفاء سحر الصوت، لا يبقى إلا جسد

---

(١) وهذا ما توضحه صورة غلاف هذا الكتاب.

المتنازعين الناقص: أحدهما خامل، والآخر حي ولكنه يعاني من الوحدة، باكيا فقدان إلفه.

وهكذا يجسد الاتحاد الجمالي أيضا علاقة خيالية بين شخصين. وتستحق الاهتمام استعارة العود كـ«ابن»: إذ أن أسطورة خلق العود العربي (المعروفة في اليمن) تجعله مكونا من أعضاء منفصلة من ابن لامك. كما أن تسمية أجزائه تجعله استعارة من جسد طفل (انظر الفصل الرابع). وأخيرا ينسب إليه التراث الشعبي اليمني أحيانا قيمة وثن (الفصل السابع). ونرى هنا أحد العناصر التي يفتقدها في تشبيهه بجسد الإنسان، وهو الكلام.

يقيم الموسيقي قرابة أسطورية قوية، لأنه بحديثه عن العود كابن يلثغ ويبدأ تعلم الكلام، ويواجه معضلة اكتساب اللغة: فلكي يبدأ الكلام عليه التخلي عن العصر الذهبي لصوت الإنسان البحت، ليسود عدم المعنى. ويستطيع هذا الذكر للغة أصلية أن يكون على مستويين، مستوى أصول الإنسانية، ومستوى الأصل الشخصي والدوافع التي يستمدها الفرد من تاريخه الخاص، ومن طفولته الخاصة، ليبحث عن الفردوس المفقود[1].

فهل سيتخطى «الابن» العتبة في أي يوم؟ أم أنه على عكس «الأب» لن يبقى دائما في غبطة جنة الموسيقى؟ وعندها سيكون المقصود ابنا متوفيا، يبكيه المغني كلما توقف عن «الكلام». أليس الرغبة في تأخير حلول هذه المعاناة ما يجعل علي منصور يبدو وكأنه يجب أن لا يتوقف عن العزف، وأنه يدفع بمقاومته الطبيعية حتى آخر حدودها، فيلزمني بقيام الليل مستمعا إليه حتى مطلع الفجر؟

---

(١) افترض بوازا في إعادة تصور التعلّم الفردي للغة، وجود «نبض من الإلهام»، محبط منذ الطفولة بضرورة المعنى، ويسعى كل شخص لإشباعه في الظواهر الخارجة عن المعنى، وبخاصة في الموسيقى (Poizat ١٩٨٦، ١٤١ ـ ١٤٧).

خاتمة

يكره البكاء على الموتى في اليمن، لكن ألا يكون بكاء جماد أيضا، مثل آلة موسيقية، أكثر كراهة؟ أم ينبغي فهم أن الموسيقي يبكي ابنه كما يبكي أمه؟ لكن هذه الإجابة لن تتفق مع تحفظه الرجولي، الضامن لمكانته الاجتماعية. من يستطيع القول إلى أي حد تستلهم مأساة علي منصور الخاصة أسطورة لامك، مخترع العود العربي، وعكس الأيديولوجية الأبوية كما تستلهم المشاعر الشخصية للموسيقي وقد تراكمت طوال حياة غنية بالتغيرات؟ ولا يمكن فصل الجانب الاجتماعي عن دوافعه الفردية.

وفيما وراء هذه الفردية، يكون للعلاقات بين الشعر والموسيقى بعد رمزي يسوغ تأويل المعنى الموسيقي. ويتخذ تعبير «لغة العواطف» وضوحا خاصا هنا. صحيح أن ليس المقصود اللغة العادية: فما دامت الموسيقى عاجزة في ذاتها على أن يكون لها معنى، فإنها تجد في «البنى الفارغة» تماثلات، وتعزز إسقاطات ذهنية تسمح لها بالإيهام الخصب بالمعنى. يجعل المغني «صوت العود يتكلم» بفضل آليات عزفه على الآلة، وبحثه الدائم عن التحام بين الشعر والموسيقى، بين صوت الإنسان وصوت الآلة، و«يوضح»، أو يفسر أو يحوّل معنى الشعر في ألحان يسميها الصنعانيون حرفيا «معاني». ويعزز محتوى شعر الغزل، سواء أكان «حمينيا» أم «حكميا»، جوا حسيا مجردا من الجسد، ليس خاليا من لمسة ذكورية. وأخيرا، يعد هذا الاتحاد انصهارا بين الشاعر والموسيقي بقدر ما هو انصهار بين الموسيقي والمستمع.

ليست هذه العلاقة بين اللغة والموسيقى في اليمن وسيلة وحيدة لكي يكون للموسيقى معنى. تربط «القومة»، من حيث هي في الوقت نفسه مسار رسمي اضطراري وحركة شعورية خلاقة، بين أشكال موسيقية يكتسب الواحد منها معنى بالقياس إلى الآخر: فبتتابع أدوار الإيقاع وتسارعها تعني التحليق بالنسبة للبعض، والتحرر بالنسبة للآخرين. ويحمل عددها ذاته معاني رمزية

(انظر الفصل الرابع). ويساهم السياق الاجتماعي الذي يندرج فيه الغناء أيضا بإعطائه معنى: أي هذا النوع الرجولي من خدور النساء الذي يمثله المقيل، بما فيه من أجواء تبادل، وبحنينه، وصوفيته (انظر الفصل الثاني)، وبعادة الجلسة الموسيقية التي تسمح بإقامة اتصال بين الموسيقي ومستمعيه بفضل موهبة وجد أولي تحوّل إلى طقس (انظر الفصل العاشر). يعد المقيل فن تصالح بين الحالات النفسية من جهة، والمقولات المتعارضة للكينونة، في الساعة السليمانية، مثلما أن «القومة» فن الانتقال بين الألوان الشعورية، بفضل نقلاتها. والحاصل أن هذه الأشكال الموسيقية وهذا السياق الاجتماعي تساهم هي أيضا في أداء الصوت المغنّى وإبراز قيمة الاتحاد بين الشعر والموسيقى. وهذا ما يشمله هذا البناء الرمزي الموحد الذي يحمله تعبير «طب االنفوس»، على الأقل في اليمن.

وإذا تخلت الفلسفة المعاصرة عن مفهوم النفس، فقد نقلت التفريق الافلاطوني بين الجسد والنفس إلى اللغة، مؤكدة إلغاء الحاجز الرابع (إلغاء الستارة على خشبة المسرح وتماهي المشاهد بالشخصية من خلال الموقف النقدي) الذي تقيمه هذه اللغة عند الإنسان في إحاطته بالعالم. لكن المعاناة التي يثيرها كون اللغة وضعية، قد كانت موجودة قبل ظهور علم اللسانيات عند دو سوسير، كما يشهد على ذلك إعجاب الشعراء القدامى بلغة الحيوان ورأي علم الجمال العربي في اتحاد الشعر بالموسيقى، والذي على رغم جديته المظهرية، أعطى دائما الأولوية للمظاهر الخارجة عن المعنى في الموسيقى. وليس المقصود التحليل من هذا المنظور التقليدي مباشرة، وإنما «المعالجة» فقط: فوفقا للأبشيهي، يقوم «الصوت المتناغم» بمعالجة الكائن الإنساني في كليته، الدم، والنفس، والروح، وحركات الجسد. ويؤكد الموسيقيون اليمنيون من جانبهم، على تكامل الغناء الذي يجب أن يدمج جميع العناصر. المقصود في الواقع توحيد الإنسان في تجربة كلية تصالح بين الظروف المتعددة للحياة اليومية، من مرض الحرمان من الحب إلى قلق الكائن المتكلم. وأخيرا، يتأسس هذا المفهوم عن الوحدة التي ينبغي استعادتها على أسطورة أصلية واضحة إلى هذا الحد أو ذاك، عن عصر ذهبي كانت فيه اللغة والموسيقى مندمجتين.

وكما أشار الشعراء اليمنيون، ليس لـ«مرض الحرمان من الحب» الذي يعالجه الغناء علاج نهائي، لذلك فـ«التداوي بالأصوات» ضروري ما دامت حياة الإنسان، لأنها مرتبطة بأزمات اللغة وورطة الإنسان بين الطبيعة والثقافة. وعلى

أي حال، ففي هذا النوع شديد الخصوصية من العلاج بالموسيقى، يولد «العلاج» و«المرض» وعكسهما بالقدر نفسه: فوتر العود المسمى «الحازق السقيم» قد يصيب بـ«مرض الحب»، وهو ما يتمناه الشاعر بكل جوارحه (انظر الفصل الثالث). لكن هذا التناقض لا يعود مستغربا: لأن التوكيد على عجز التعبير الموسيقي واللغوي يوحي أيضا بالانفصام الجذري للعلاقات بين ماهو إنساني وما هو مقدس، وهو انفصام شائع في الإسلام. ومن الصعب إقامة الصلات بين المجالين المختلفين، المقدس - حيث تقع بالأحرى حقائق اللغة - والإنساني - حيث تنحصر الحقائق الموسيقية. وتزداد هذه الصعوبة أيضا بالرفض العقيدي (الدوغمائي) للتوسط «الوهمي»: من خلال «الأوثان»، وتقديس الأولياء، والصوفية (الفصل السابع).

وتمتلك «البنى الفارغة» في الموسيقى وفي اللغة قابلية ممتازة لتحريف المعنى، وحتى البحث لذاتها عن مؤثرات «خارج المعنى»، لمجرد البحث عن الابتهاج. يسمح هذا التليين للمادة الموسيقية بإقامة علاقة مميزة مع المرح، مثل العلاقة الحميمة بين المتعة والتجاوز والحنين. وغالبا ما يمارس الموسيقي خلسة «إغراءه»، و فتنته الموسيقية، مخفيا إياها تحت قيم عليا من ثقافته (الفصل التاسع). كما أن طب النفوس، من حيث هو مفهوم ذو حدود شديدة الغموض، يستطيع أن يخبئ حب الممنوع وانتهاكه، كما يظهر من عادة الفراسة الموسيقية التي تستوحي الطب التقليدي وروح المرح والصوفية في الوقت نفسه. ويطرح هذا البحث عن انصهار جميع وسائل التعبير بعض المشاكل لأعضاء الجسد الاجتماعي. فليس دون نتائج أن تغني، وكذلك الحال فيما يخص عزف آلة موسيقية. ولكن ممارسة الاثنين معا في شكل موحد تمثل خطرا أكبر أيضا. فانحرافات المعنى والمشاعر تهدد التسامي (الفصل السادس). ولا يوجد تباعد بين «جعل الآلة تتكلم» أو جعلها تتلفظ ببعض الشتائم، وتخيلها كائنا حيا، أي إضافة التجديف إلى الكفر. . . فمن وظيفة هذا الإنسان الذي يعمل وكأنه فرقة موسيقية، أي المغني، وبمراكمته لاحتمالات التعبير، أن يعمل كدائرة كهربية قصيرة: لأنه يوصل بين مجالات اجتماعية، وقيم، وتجسيدات يجب أن لا توجد، على الأقل خارج الاحتفال وبعض المناسبات الاجتماعية الأخرى المحددة. وهذا ما يفسر أنها مع كونها تمثل المجتمع، فإنها مهمشة أيضا (الفصل الثامن).

يسعى المبدأ الاجتماعي لإغلاق علم الجمال: إذ يجب «الحفاظ على أولوية المعنى اللغوي على اللحن، وأولوية صوت الإنسان على صوت الآلة»، وهذا ما يردده التراث بلا كلل (الفصل الخامس). ويشع النموذج الديني في هذا المجال ليسلط ضوءه حتى في فضيلة الشرف، وحتى على الفنون الأكثر دنيوية. ومن حسن الحظ أن إتقان الموسيقى بواسطة اللغة أسهل قولا ولكن ليس عملا! ومن هنا فإن هذا الاتحاد، من حيث جمالياته ومن حيث تحققه من خلال الأداء، يبقى موضوعا لنقاش لا ينتهي بين الموسيقيين وحراس التراث (الحفاظ)، وهو نقاش أسهم دون شك في إعطاء الغناء الصنعاني الأشكال التي نعرف عنه.

وهكذا يتجاوز معنى اتحاد الشعر والموسيقى تجاوزا كبيرا نطاق اليمن، ولربما سمح بفهم بعض مظاهر التراث الموسيقي للعالم العربي والإسلامي. ولكن هل المقصود «طب النفوس» فقط، أم المقصود «العلاج النفسي باستخدام الروحانيات؟ ألا توجد هنا صيغة ثقافية خاصة للعلاقات بين الجسد والنفس؟ ألا يوجد هنا أيضا تعريف أصيل لما هو «جميل» وللجمال في ثقافة يبدو فيها مفهوم الموسيقى مستبعدا عن قصد؟

وهكذا يفتح هذا الفن باب ما هو كوني من خلال تقريبه بين الأقطاب المتباعدة للثقافة. فكم من متعارضات ينبغي المصالحة بينها! مثل غير المخلوق والمخلوق، والمذكر والمؤنث، والعقل والعاطفة، والطبيعي والثقافي... فهذا الحوار الذي يقوده صديقي علي منصور والذي يحتك فيه صوت الإنسان وصوت الآلة، أي اللغة والموسيقى، وهذا الخط للتقارب حيث يشتد عناق شريكين مختلفين بهذا القدر، أحدهما حي والآخر جماد، ألا يشبه إلى حد بعيد الرغبة الجسدية للإنسان؟ ألا يضع الموسيقي نفسه عنوة، بهذا الانصهار المستحيل الذي يملأه بالمعاناة وبالسرور على نحو واضح في الوقت نفسه، على هذا «الخط للتماس» عند العاشق الذي رأى فيه ميشيل ليريس Michel Leiris مجازا آخر في مصارعة الثيران؟ فيؤدي انشغال هذا الفنان بالنظرة المثالية إلى فنه، والاستناد إلى القيم المعارضة في الثقافة، إلى الصعود إلى «قمة المقدس» حيث يعبر وحيدا، ولكن ليس دون أن يكون، على نحو دقيق، وكيلا لجماعته. ولكي يمارس «طب النفوس» فإنه هو ذاته يتحصن من فيروس الحنين.

ألبوم
مناظر وصور

سيجد القارئ هنا بعض نقاط يمكنه العودة إليها عن المدينة التي كانت مسرحا لأبحاثي، وعن الأشخاص الذين غذوا هذه الأبحاث. وسيسمح له هذا الألبوم من الصور بأن يحدد في المشهد الحضري وفي النسيج الاجتماعي الصنعاني أسماء الأماكن والأشخاص الذين زودوني بمعلومات تتكرر باستمرار.

لقد سكنت لمدة سنتين في صنعاء، في الجزء الواقع إلى الغرب من مجرى مائي جاف يقطع المدينة، يسمى السائلة. ويوجد هنا عدد صغير من الأحياء القديمة، لكنها معزولة عن بقية المدينة القديمة: منها بستان السلطان، من حيث هو حي أرستقراطي، بمبانيه العالية النبيلة، والأحياء الشعبية مثل الطبري، والتجارية مثل باب السبح، بمطاعمة المتواضعة، أو شارع الدفعي المسمى شارع المجوهرات. ومن هذه القاعدة اتجهت نحو ما يسمى بالمدينة التركية، التي يعود تاريخها إلى فترة الوجود العثماني الثاني (نهاية القرن التاسع عشر حتى مطلع القرن العشرين) والتي تتشابك مع الأحياء السكنية القديمة في البونية وبير العزب، الذي ما يزال مزينا بالحدائق. ويفصل هذين الجزئين عن المدينة المركز التجاري الحديث الذي يمثله شارع علي عبدالمغني وميدان التحرير (انظر مخطط المدينة، خريطة رقم٢). وكان بير العزب الذي يحيط به اليوم شارع ٢٦ سبتمبر وشارع البونية، ملائما للموسيقى، بفضل بيوته الكبيرة النبيلة. فقد كان فيما مضى خارج أسوار المدينة، ويقطنه سكان ريفيون لهم انتماء قبلي (من بني مطر) تختلف موسيقاهم عن موسيقى سكان المدينة الأصليين.

ويوجد على الطرف الغربي من شارع البونية مكان آخر يستحق الاهتمام: هو الحي اليهودي القديم، «قاع اليهود»، الذي أعيد تسميته منذ الثورة «قاع العلفي»، أو «القاع» ببساطة. لقد أحببت الضياع في متاهات أزقته الغامضة التي

تتعرج بين المنازل المنخفضة ذات الفناء الداخلي. سكن هذه الأماكن بعد رحيل اليهود من اليمن في ١٩٤٨ قادمون جدد. وتجعل منه روابط الجوار الحديثة والمتباينة بين سكانه، مكانا متفردا بعض الشيء، ويشتهر منذ سنوات الخمسينات، بمسالكه المتساهلة وتهريبه للمشروبات القوية. ويوجد اليوم فيه كثير من الموسيقيين من أوساط متواضعة.

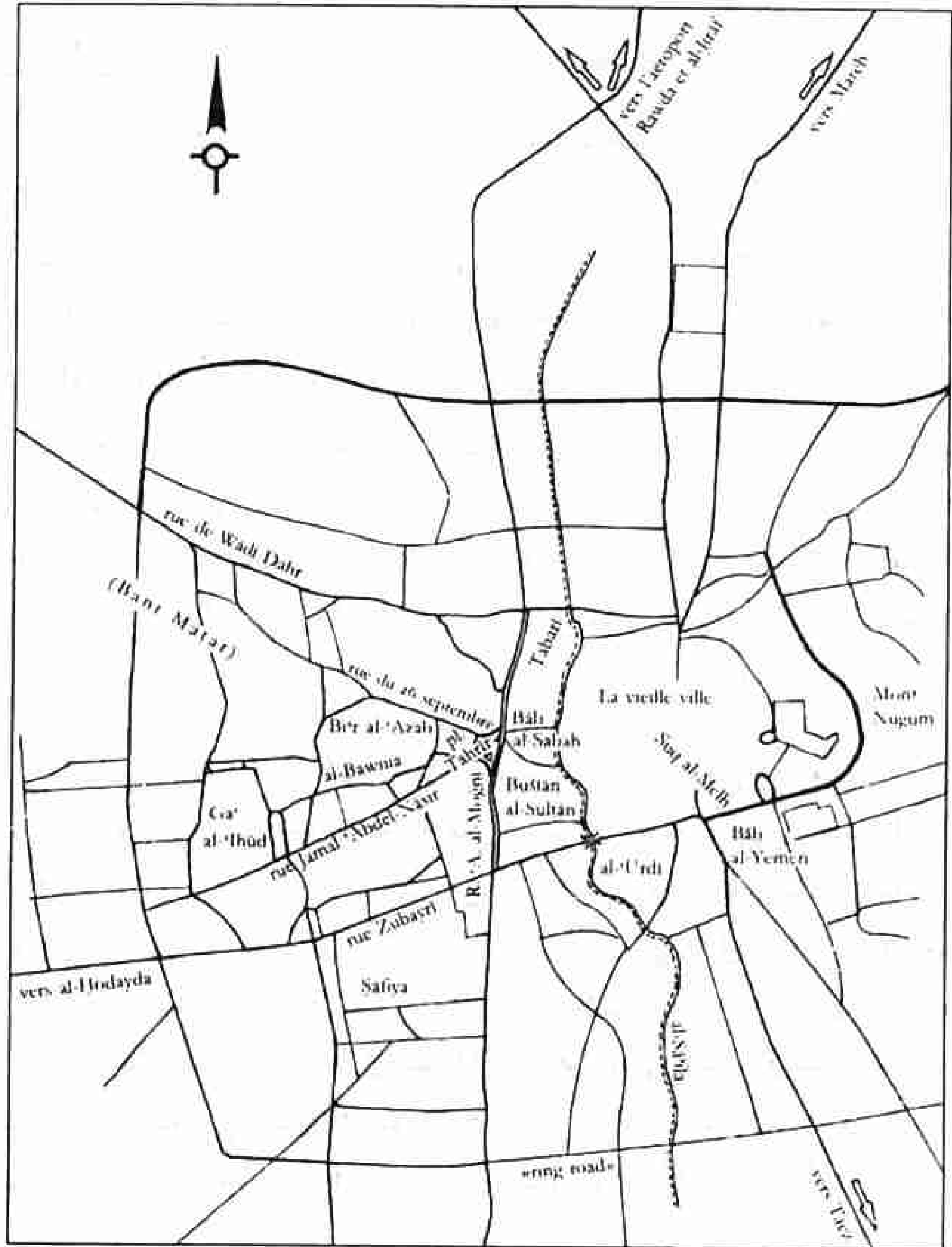
ولم توجد قط وحدة تجمع هذه الأحياء الثلاثة (بستان السلطان، بير العزب، القاع) المفصولة الواحد عن الآخر بشوارع تجارية. ولعل سحرها مستمد بالتحديد من التناقض الحي الذي تقدمه بين التراث والحداثة. وينبغي القول دائما أنني نسجت هنا شبكة علاقات منحتني دائما الانطباع أن الموسيقيين فيها أفضل مما في أي مكان آخر وأكثر...

وبالتدريج، ترددت على حوالي عشرة من الموسيقيين ومن عشاق الموسيقى الذين يعيشون بخاصة في هذا الجزء من المدينة. وقد اخترتهم بسبب تنوع وضعهم الاجتماعي، وتنوع أساليبهم وشخصياتهم، مع أنهم لا يعاشرون قط. ولم يكن الموسيقيون مصادري الوحيدة للمعلومات: إذ يوجد منجم من عشاق الموسيقى الأدباء الذي يعرفون عن الموسيقى أكثر مما يعرف الموسيقيون مع أنهم لا يعزفون على أية آلة موسيقية. ولا أستطيع أن أتذكر بعضا من هذه الشخصيات الجذابة دون انفعال.

حسين أغا

لقد قابلت حسين أثناء إقامتي السابقة. فكان دليلي الأول إلى تراث الغناء الصنعاني. يتمتع حسين بهيئة رزينة، لكنه مميز (فهو من أحفاد النبي ص.)، من حيث هو سليل أسرة عريقة من التجار والموسيقيين الهواة. فقد كان جده الأكبر على صلة وطيدة بالعثمانيين، الذين تزاوجت عائلته معهم، وأقامت صلات تجارية وروابط فنية.

ومن المحتمل ان حسين الذي يبلغ سنه الأربعين، افضل من يعرف الغناء الصنعاني، لأنه تدرب على نحو مزدوج على أداء اللون الفني الدنيوي واللون الديني. وسمع منذ طفولته أفضل الموسيقيين في عصره، في مقيل أبيه. فقد كانت عائلته شديدة التدين، لذلك تعلم القرآن في صغره. وحين غنى منحته إجادته لذبذبة الوجه مرونة مميزة كقناع، وحساسية تبدو مركزة في منخريه المرتعشين دائما..



CARTE II — *La ville de Sanaa vers 1980.*

الخريطة رقم ٢ : [مدينة صنعاء حوالي سنة ١٩٨٠]

لا يقدم حسين إنتاجه الفني أمام الجمهور، لأن أباه منع عنه ذلك. ولا يسجل أشرطة تجارية، ويعزف نفسه بابتسامة حزينة باعتباره «فنان وسائد»، مشيرا إلى أثاث مكان المجلس الفارغ حيث يعزف وحيدا في أغلب الأوقات.

مختار أغا

الحاج مختار عم حسين أغا، وحامي محمد محلل. ومع أن بدانته جميلة، لا يترك قبعته وصدريته («اليلق») التي يلبسها التجار التقليديون. ويعقد يوميا مقيله في مكان مستقل من بيته في بير العزب في مفرج يطل على حوض كبير مزود بنافورة (لم يعد فيها ماء)، أمام حديقة كبيرة ما تزال تعدو فيها بعض الهداهد الأسطورية، مثل الهدهد المذكور في القرآن.

لم يحاول مختار أغا قط عزف الموسيقى، على عكس أبيه، وأخيه وابن أخيه، لكنه هاو كبير للشعر. يسمع بالفطرة، ويثق في الموسيقيين. ويحب الفلسفة أيضا، والتاريخ، والحكايات اللاذعة التي تحكى بكلمات مغلفة. وما عدا الموسيقيين، يبلغ سن جميع المعتادين على مقيله ستين سنة على الأقل.

أحمد...

قابلت من وقت لآخر أحمد عند محمد الزبيدي. ومع أنه يعيش على بعد خطوتين من منزلي، فقد حافظ دائما على ابتعاده. يتمتع ببعض المصداقية لدى وزارة الثقافة، التي يحصل منها على مرتب ضئيل. وإذا كان سعيدا بمقابلتي، ه لا يحس قط بالارتياح عند الزبيدي الذي يتصرف «بلا اكتراث»، ولا يحافظ بالقدر الكافي على عادات المقيل، مثلا من خلال الطلب منه أن يعزف. ومع ذلك، لا يستطيع أن يمتنع لأن وضعه الاجتماعي يبقى هشا. ويسخر منه بعض الفنانين، وبخاصة من أحفاد الرسول، لأنه غير اسمه الحقيقي، الذي كان يعني «الحمامي»، لإخفاء أصله المتواضع. وكما لو كانت صدفة أن عزفه رديئ أيضا...

أحسن وأحمد قصعة

يعد أحسن قصعة واحدا من عازفي «الصحن» النحاسي الذي يستخدم في النقر. ولأنه جزار في باب اليمن، فإنه شخص شعبي جدا، وحاضر في جميع الأعراس. ويعود امتيازه في جزء منه إلى حقيقة أنه سجن في عهد الإمام لعزفه

الموسيقى. ولأن عمره تجاوز الخمسين سنة، ولأنه أيضا قد أدى فريضة الحج، لم يعد يعزف أمام الجمهور. والواقع أن عزفه على العود رديء بعض الشيء (وهو الذي أسمعني توليفا صوتيا رافق به صوته المسجل).

ويعد ابنه أحمد واحدا من الجيل الشاب من عازفي العود ذوي أصل شعبي ينظر إلى أسلوبهم باعتباره خفيفا بعض الشيء، لكنه يحافظ بطريقته على التراث. وأحمد يمضغ القات ويعزف لدى محمد الزبيدي.

محمد...

محمد... قاض حقيقي واع لوضعه الاجتماعي، على خلاف محمد الزبيدي. فهو يتربع في مكان المجلس في بيته كما تتخيل مدام فردوران، يجلس المدعوين ويعطي الكلام لكل منهم بسلطة طبيعية. ومن المثير أن هذه السلطة الرجولية غالبا ما تصدر بصوت ثاقب وهيئة أنثوية تماما، لا أعرف ما إذا كان ينبغي نسبتها إلى حياة اجتماعية مضطربة بعض الشيء، أم إلى أسلوب ثقافي خاص باليمنيين يظهر فيه جسد الإنسان ويشف في رقصهم وفي ارتدائهم للعمامة.

يستقبل محمد... في مقيله كل من له وزن في الثقافة الحديثة في اليمن: أدباء، وموسيقيين، وصحفيين، ومخرجين، وممثلين في التلفزيون، كثير من الناس من الجنوب، حتى قبل الوحدة سنة ١٩٩٠. ومن حيث هو شاب مناصر للثورة اليمنية، وموظف كبير في إدارة المحافظات، ومحام ووسيط من جميع الأنواع، فإن له مكانة كبيرة في الأوساط السياسية، وأيضا في بعض القبائل التي يحافظ على علاقات معها. ومع أنه ولد مثل الزبيد في الطبري، فقد كان من أوائل من ذهبوا ليستقروا في أول مدينة من بيوت صغيرة بنيت للموظفين، في حين ظل جاره القديم في الحي العتيق، في منزل متواضع مستأجر.

ويحاول محمد من حيث هو شاعر أن يركز في أعماله التي تكتب غالبا لكي تغنى، على حسية تنسجم مع إعجاب بالسلطة يكاد يكون عبوديا. ولم يخطر في باله قط من حيث هو من أسرة أرستقراطية أن يعزف العود، ولكن لديه دائما عود يعزف عليه الزائرون، ويعلّم بعض الموسيقيين أغاني قديمة وحديثة، بثقة أستاذ في معهد موسيقي.

حسن حمدان

يعد حسن حمدان أحد أساتذة علي منصور. وعلى الرغم من سني عمره

البالغة ثمانين سنة، فإن هذا العجوز اللطيف يعد نموذجا للشخص «الحالي»: فهو يواصل الغناء والعزف ـ سرا، لأنه ما يزال يؤم الناس بالصلاة في المسجد. ويدعونا كل رمضان لنسهر معا، وهي مناسبة بالنسبة لعلي ليقدم له هدية مكونة من كيس قمح. وقد أصبح صوته مرتجفا، ويده غير واثقة، ولكننا نتعرف لديه على أسلوب قديم، اختفى تماما. لم يمس سنه الكبير من سروره بتقليد القمري الذي يدور في القفص المعلق في الحجرة، بالقرب من مكان المجلس، يتحاور معه بطلاقة في لغته. . .

توفيق الجعواني

يعد توفيق من صانعي العود النادرين في صنعاء. فلم يستطع من حيث هو ابن حرفي أن يتعلم بجدية عزف العود، لأن أباه منعه من ذلك مرات عديدة. ويعزف كهاو، دون عزاء. ولأنه لم يتعلم التراث الشعري، فإنه لا يفعل سوى أن يهيم من لحن إلى آخر، دون اتساق. وعلى العكس، تدرب منذ طفولته على فن صناعة العود على يد مصري سكن في صنعاء. ويعمل الآن بإصلاح الآلات وصناعتها. ويهتم بشغف ببحثي، وبفضل حماسته صنعنا معا آلة حسب نموذج قديم. ويدعو إلى ورشته الصغيرة كل يوم إلى جلسة قات تجمع بعض الأصدقاء والزبائن، في وسط نشارة الخشب ورائحة السلوفان، في جو من الألفة لا يضاهى. . .

علي منصور

رأينا عند قراءة الصفحات الآنفة (وبخاصة الفصل العاشر)، أن علي منصور كان الموسيقي الذي تعامل معه بحثي أكثر من غيره. فقد أصبحت صديقا له، وأصبح أستاذي في الموسيقى. وخلال أكثر من سنة، عقدنا جلسة قات مرة أو مرتين في الشهر في منزلي أو في منزله. كنا نبدأ في مطلع بعد الظهيرة، ولا ننام قط قبل الفجر.

وله وجه قوي، ولحية مشذبة بعناية كما يفعل الزيديون، وعينان براقتان على الرغم من ضعف نظره. وحين تستولي عليه الحماسة الخلاقة، يصبح مظهره مظهر حيوان متوحش في قفص. ويوجد بينه وبين حسين أغا تشابه لافت للنظر، وفي الوقت نفسه اختلافات كبيرة. فهو ينتمي مثله إلى فئة «السادة»، لأنه من عائلة قديمة كان جدها حاكما لليمن قبل مئات السنين. ومن حيث هو

من فرع فقير وفقد والديه مبكرا، وضع في مدرسة الأيتام في عهد الإمام. هكذا تم تأهيله صغيرا. إنه من رجال النظام القديم، ولم يقبل قط الجمهورية، لأسباب سياسية وفلسفية.

وهو مثل حسين أغا شديد التقى، ولا يعزف إلا قليلا أمام جمهور، ويرفض مثله التسجيل التجاري. لكن له شخصية مختلفة تماما. لأنه علم نفسه، وبنى ثقافته الموسيقية الخاصة به، ذاهبا للبحث عن المعرفة حتى عند كبار السن الذين لم يعودوا يغنون منذ وقت طويل. ويتحمل عزلته بضراوة في أواخر خمسينات عمره. وإذا كان لدى حسين موهبة، فإن نفسي تسول لي القول إن علي يمتلك النار المقدسة.

الفخري مطيط

يعد الفخري، من حيث هو صاحب للزبيدي لا يفارقه، أحد أعز أصدقائي. ولعله كان مهرّج الإمام بطريقته المتمايلة وبالابتسامة التي تشق وجهه المراوغ. يدعو اسم عائلته للضحك: لأنه اسم وجبة شوربة شعبية قليلة القيمة. ويتواجد في جميع المناسبات من حيث هو من عائلة حلاقين يقومون بأعمال الختان. فهو «يعمّر المداع» (النارجيلات)، ويكنس بقايا القات بعد المقيل، وهما نشاطان مرهقان يقللان من المكانة. لكن أحدا في صنعاء لم يعد ينطق الاسم الحاط من القدر الذي كان يطلق على هذه الفئة بالوراثة. فيقال فقط إنه «خدوم»، أو إنه «لا يغضب، ويتمتع بشخصية طيبة» (على عكس الرجال ممن لهم شرف، الذين يسارعون إلى استلال جنابيهم).

لقد كان لقب الفخري اسما طيبا لإبهاج الجماعة. ويحاول العزف على العود أحيانا، ولكن دون ادعاء، فقط لإضحاك الآخرين.

محمد

قابلت محمد في مقيل الحاج مختار أغا. إنه موسيقي متواضع، لكنه يعرف تماما اللون الفني المتوارث. ويسمى «العزي» (وهو تصغير ذو أصل ديني). وهو نحيل باسم وله دائما سمات متعبة، وعيون محمرّة، أجحظها الخمر أو لا أدري أي عقاقير نفسية...

ويعد العزي شخصا يرعاه الحاج مختار. وبهذه الصفة يوحي بالشك

والقلق لابن أخيه حسين أغا، ولابن الحاج (اللذين ليسا موسيقيين). ولكن العزي وحسين يتعارضان في كثير من الاعتبارات. فإذا كان حسين يتردد على المقيل بحكم قرابته العائلية الشرعية، يأتي العزي ليكسب عيشه. ولحسين هيئة رجولية ونبيلة، في حين أن للعزي صوتا خافتا (يساعده كثيرا في الغناء)، وتصرفا أنثويا بعض الشيء. لا يأتي حسين إلى المقيل إلا نادرا، ويحاول أن لا يمضغ القات، في حين أن العزي علي العكس، يعد أحد أعمدة المقيل، ويستهلك من القات كميات كبيرة، وأصبح يحصل على ضمات صغيرة من هذه الأعشاب الخضراء. وعلى عكس حسين، يعزف محمد كثيرا في الأعراس، لأن هذه وسيلته لكسب بعض النقود.

وهكذا يعيش محمد في ظل هذه العائلة التي تبنّته، محافظا مع ذلك بأسلوب شخصي إلى حد بعيد على بعض أجمل مقطوعات اللون الفني.

محمد الزبيدي

ينتمي محمد الزبيدي، الباسم دائما والذي بلا أسنان تماما، بثوبه الأبيض في هيئة فقيه والملطخ ببقع مختلفة، إلى وسط اجتماعي متواضع. وينتمي إلى عائلة دينية ولكنها فقيرة. بدأ حياته صانع فرش. ويؤم الناس بالصلاة في مسجد الطبري. ويسميه أولاده من باب السخرية «قاضي»، لأن الفقيه حتى لو تقدم في المجال نفسه الذي يبرع فيه القضاة، وهو المعرفة الدينية، لا يبلغ إلى درجة قاض على سلم القيم الاجتماعية. ويضطلع بمسئولية عشرين طفلا، لم ينجح أحد منهم بالمعنى الحديث للنجاح. لكن هذا لا يمنع محمد من أن يقوم على تربية شباب عديدين في الحي. تتضافر خشونته مع مظهره الديني ليعطيانه الأولوية بين جماعة من الأصدقاء من جميع الأعمار يأتون لمضغ القات في منزله الصغير في حي الطبري الشعبي مستمعين إلى وعظه. كما أن عازفي العود من الشباب مثل أحمد قصعة الذي يأتي عنده لترويض موهبته، يحاول اجتذاب موسيقيين أكثر تجربة يكسبونه شرفا، مثل العمراني، ولكن دون كثير من النجاح.

فهرس المراجع

١

مراجع باللغة العربية

[١] الأبشيهي، انظر الأبشيهي في المراجع باللغات الأوربية.

[٢] ابن الأمير، محمد بن إسماعيل، ١٩٨٤، إقامة الحجة والبرهان على جواز أخذ الأجرة على تلاوة القرآن (صنعاء، منشورات وزارة الأوقاف).

[٣] ابن الجوزي (دون تاريخ)، تلبيس إبليس (من المحتمل أنه طبع في القاهرة).

[٤] ابن عبد ربه، انظر Farmer ١٩٤٢

[٥] ابن قيم الجوزية، محمد بن أبي بكر، ١٩٢٨، زاد المعاد (القاهرة، المطبعة المصرية).

[٦] ابن المرتضى، المهدي أحمد بن يحيى، ١٩٧٣، شرح الأزهار، ج٤ (صنعاء، مكتبة اليمن الكبرى).

[٧] نفسه (دون تاريخ)، القمر النوار في الرد على المرخصين في الملاهي والأمزار (هكذا)، مخطوطة رقم٣٠٩ (ميلانو، الأمبروزيانا).

[٨] ابن منظور (دون تاريخ)، لسان العرب (بيروت، يوسف خياط، نحو سنة ١٩٧٨).

[٩] الأصفهاني، أبو الفرج، ١٩٢٧ ـ ٧٤، كتاب الأغاني، ١٩٢٨، ج٢ القاهرة، دار الكتب المصرية).

[١٠] الآنسي، أحمد عبد الرحمن، ١٩٨١، زمان الصبا (بيروت، مكتبة الجماهير).

[١١] الآنسي عبد الرحمن، ١٩٨٥، ترجيع الأطيار بمرقص الأشعار (صنعاء، دار الكلمة).

[١٢] بدوي، عبد الرحمن، ١٩٥٥، أفلوطين عند العرب، نصوص عربية ولاتينية (القاهرة، مكتبة النهضة المصرية).

[١٣] البردوني، عبد الله (دون تاريخ)، فنون الأدب الشعبي في اليمن (من المحتمل أنه طبع في صنعاء نحو سنة ١٩٨٢).

[١٤] الثورة (صحيفة يومية يمنية، صنعاء).

[١٥] الحبشي، عبد الله، ١٩٧٦، الصوفية والفقهاء في اليمن (القاهرة، دار نشر الثقافة).

[١٦] نفسه (دون تاريخ)، مصادر الفكر العربي الإسلامي في اليمن (صنعاء، مركز الدراسات والبحوث اليمني، نحو سنة ١٩٨٠).

[١٧] نفسه، ١٩٨٣، مجتمع صنعاء في القرن الحادي عشر وما بعده، الإكليل، ٢ ـ ٣، ٧٧ ـ ٨٧ (صنعاء).

[١٨] نفسه (دون تاريخ)، حوليات يمانية (صنعاء، وزارة الإعلام والثقافة، نحو سنة ١٩٨٠).

[١٩] الجاحظ، انظر Pellat ١٩٦٣.

[٢٠] الدوخي، يوسف فرحان، ١٩٨٤، الأغاني الكويتية (الدوحة، قطر، مركز التراث الشعبي لدول الخليج).

[٢١] الرديني، عبد الله، ١٩٨٥، جوانب من الحضارة والفن، أضواء اليمن، أكتوبر إلى ديسمبر ١٩٨٥.

[٢٢] نفسه، ١٩٨٧، مقابلة في صحيفة الثورة، ١٩٨٧/٩/١١، ص ١٠.

[٢٣] الشامي، أحمد، ١٩٧٤، من الأدب اليمني (بيروت، دار الشروق).

[٢٤] شرف الدين، محمد بن عبد الله (دون تاريخ)، مبيتات وموشحات (بيروت، دار العودة/ صنعاء، دار الكلمة، نحو سنة ١٩٧٨).

[٢٥] الشوكاني، محمد علي، ١٩٧٣، نيل الأوطار، ج٨(بيروت، دار الجيل).

[٢٦] العلوي، علي بن محمد العباسي، ١٩٨١، سيرة الهادي إلى الحق يحيى بن الحسين (بيروت، تحقيق سهيل زكار).

[٢٧] عمارة اليمني، ١٩٥٧، تاريخ اليمن (القاهرة، مكتبة مصر).

[٢٨] العنسي، علي بن عبد الله (دون تاريخ)، وادي الدور [مجموعة شعرية باسم واد شهير في منطقة العدين]، (بيروت، دار العودة، نحو عام ١٩٨٠).

[٢٩] الغزالي، أبو حميد محمد، ١٩٠١، انظر Macdonald.

[٣٠] نفسه، ١٩٦٧، كتاب السماع في إحياء علوم الدين (القاهرة).

[٣١] الفارابي، انظر Erlanger ١٩٣٥.

[٣٢] الفران، محمد بن علي الحمزي (دون تاريخ)، إنذار وإعذار (مطبوع في صنعاء نحو سنة ١٩٨٦).

[٣٣] محمد عبده غانم، ١٩٨٠، شعر الغناء الصنعاني، دار العودة بيروت، ط٢.

[٣٤] محمد مرشد ناجي، ١٩٨٤، الغناء اليمني القديم ومشاهيره (الكويت، مطبعة الطليعة).

[٣٥] المسعودي، انظر قائمة المراجع باللغات الأوربية.

[٣٦] المقالح، عبد العزيز (دون تاريخ)، تقديم وتعريف (مقدمة ديوان شرف الدين).

[٣٧] نفسه، ١٩٧٨، شعر العامية في اليمن (بيروت، دار العودة).

[٣٨] الهمداني، أبو محمد الحسن، ١٩٦٨، صفة جزيرة العرب (الرياض، دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر).

٢

مراجع بلغات أوربية

2. EN LANGUES EUROPÉENNES

ABU – LUGHOD, L.

1986 *Veiled Sentiments, Honor and poetry in Beduin Society* (Cairo, The American University Press).

ADLER, I.

1968 Histoire de la musique religieuse juive, *in* J. Porte (dir.) 1968, tome I, 469-493 (paris, Labergerie).

ADRA, N.

1982 *Qabyala: The Tribal Concept in the Central Highylands Yemen Arab Republic*, Ph. D. thesis (Temple University).

1993 Tribal dancing and Yemeni nationalism, *Revue d'études du monde musulman et méditerranéen* [Aix-en-Provence], 67 (I Le *Yémen , passé et présent de L'unité*), I 61 – 168.

AI-ATTAR, M.

1964 Le *sous développement économique et social du Yémen: perspectives de la révolution yéménite* (*Alger, Tiers Monde*).

AUGÉ, M.

1979 *Symbole, fonction, histoire* (Paris, Hachette).

BAKEWELL, A.

1985 Music of the Tihama, *in* F. Stone (ed.) 1985, 104- 108.
Voir aussi discographie.

LA MÉDECINE DE L'ÂME

BECKER, H.

1963 Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance (Glencoe, The Free Press).

BÉDOUCHA, G.& G. ALBERGONI.

1991 Hiérarchie, médiation et tribalisme en Arabie du sud: la *hijra yéménite, L'Homme*, 118 XXXI (2), 7-36.

BERQUE, J. &J.-P. CHARNAY.

1967 L'*ambivalence dans la culture arabe* (Paris, Anthropos).

1980 L'*islam au défi* (Paris, Gallimard).

BLACHÈRE, R (trad).

1966 Le *Qorān* (Paris, Maisonneuve et larose).

BLACKING, J.

1980 *Le sens Musical* (Paris, Minuit).

BONNENFANT, P. (éd).

1982 *La péninsule arabique aujourd'hui: études par pays* (Paris, CNRS).

BONNENFANT, P. (COORD).

1995 *Sanaa: architecture domestique et société* (Paris, CNRS).

BOUHDIBA, A.

1979 *La sexualité en Islam* (Paris, presses universitaires de France).

BOURDIEU, P.

1980 *Le sens pratique* (Paris, Minuit).

BRUN, J. (éd).

1985 *Musique et philosophie (Paris, vrin/ Université de Dijon).*

BRUNSCHVIG, R.

1962 Les métiers vils en Islam, *Studia Islamica, 16, 41-60.*

BUJRA, A.

1971 *The politics of Social Stratification: A Study of political Change in a Southern Arabian town*
(London, Oxford University press).

CAIN, J. &A. CAIN.

1982 Freud, absolument pas musicien..., *in* A. de Mijolla (éd) 1982, 91-137.
CATON, S.
1984 *Tribal Poetry as Political Rhetoric in Khawlan al Tiyal, Ph. D. thesis* (University of Chicago).
1991 *Peaks of Yemen I Summon. Poetry as Cultural Practice in a North Yemen Tribe* (Berkeley, University of California press).
CHAILLEY, J.
[1961] 1985 *40000 ans de Musique* (Paris, Éditions d'Aujourd'hui).
CHAMPAULT, D.
1985 Espaces et matériels de la vie des femmes sur les Hauts-Plateaux, *in* J. Chelhod *et al.*1985, 185-230.
CHELHOD, J.
1970 L'organisation sociale au Yémen, *L'ethnographie*, nouvelle série, 64, 61-86 [repris dans: J. Chelhod *et al* 1985, 185-230].
1972 La société Yéménite et le kat, *Objets et mondes*, 12 (1), 3-22.
1973 Les cérémonies du mariage au Yémen, *Objets et Mondes*, 13 (1), 3-34.

BIBLIOGRAPHIE

CHELHOD, J. *et al.*
1985 *L'Arabie du sud: culture et institutions du Yémen*, tome III (Paris, Maisonneuve et larose).
CLER, J.
1994 Pour une théorie de l'aksak, *Revue de Musicologie*, LXXX, 181-211.
CORBIN, S.
1961 La cantillation des rituels chrétiens *Revue de Musicologie, XLVII, 3-36.*
COURT, R.
1976 *Le musical, essai sur les fondements anthropologiques de L'art* (Paris, Klincksieck).
DE PAULE, J.-C.
1985 *A travers les murs* (Paris, Centre de Création Industrielle, Centre Pompidou).
1990 *Dīwān, Mafraj*, le lieu de la vie sociale dans les maisons-tours de Sanaa, *Annales islamologiques*, tome XXV, 389-402 .
DORSKY, S.
1986 *Women of Amran. A Middle Eastern Ethnographic Study* (Salt, Lake City, University of Utah press).
DRESCH, P.
1989 *Tribes, Government and History in Yemen* (London, Oxford University Press).
DURING, J.
1984 *La musique iranienne, tradition et évolution* (Téhéran, Institut Francais d'Iranologie/Paris, Éditions Recherche sur les Civilisations).
1986 *Musique et mystique en Iran, thèse d'état* (Université de Strasbourg).
1988 *Musique et extase. L'audition Mystique dans la tradition soufie* (Paris, Albin Michel).
ENCYCLOPÉDIE DE L'ISLAM.
1975 2[e] édition (Leyden, Brill).
ERLANGER, Baron R. d'.
1935 *La musique arabe*, tome II: *Al- Farabi, Le grand Traité de la musique*, livre III et *Avicenne, Kitāb al-shifa* [le livre de la guérison] (Paris, Paul Geuthner).
1938 *La musique arabe*, tome III: *Safi al-din, Al-sharafiyya* [Epitre à Sharaf al-din], et *Kitāb al- adwār* [le livre des cycles musicaux] (Paris, Paul Geuthner).
1949 *La musique arab*, tome V, *Essai de Codification des règles usuelles de la musique arabe moderne* (Paris, Paul Geuthner).
FAHD, T.
1975 article "*firasa*", *Encyclopédie de L'Islam*[2] tome II.
1978 article "istisqa", *Encyclopédie de L'Islam*[2] tome IV.

1987 *La divination arabe* (Paris, Sindbad).
FARMER, H. G.
[1929] 1967 *A History of Arabian Music to the thirteenth Century* (London, Luzac).
1929 Meccan Musical Instruments, *Journal of the* Royal Asiatic Society, part 3, 489-505 [réédité *in* 1978, *Studies in Oriental Musical Instruments* (Virgin Islands/Boston, Longwood Press)].
1942 *The priceless Jewel* [traduction de *Al-iqd al-farid* d'Ibn Abd Rabbih] (Bearsden, scotland, à comp e d'auteur)

LA MÉDECINE DE L'ÂME

FARUQI, L.I
1985a Music, Musicians and Muslim Law, *Asian Music*, XVII (1), 3-36.
1985b The suite in Islamic History and culture, *world of Music*, XXVII, 3.
FAYEIN, C.
1955 *Un médecin au Yémen* (Paris, René Julliard).
FONAGY, I.
1983 *La vive voix. Essai de psycho-phonétique* (Paris, Payot).
GERHOLM, T.
1977 *Market, Mosque and MafraJ. Social Inequality in a Yemeni Town* (University of Stockholm, Studies in Social Anthropology).
GODELIER, M.
1984 *L'idéel et le matériel* (Paris, Fayard).
GRANDGUILLAUME, G.
1982 Valorisation et dévalorisation liées aux contacts de cultures en Arabie Saoudite, *in* P. Bonnenfant (éd) 1982, 623-654.
GUIGNARD, M.
1975 *Musique, honneur et plaisir au Sahara* (Paris, Geuthner).
HABACHI, R.
1985 Mazurka et philosophie: analyse de la nostalgie *in* J. Brun (éd) 1985, 145-167.
HAMORI, A
1973 *On the Art of Medieval Arabic Litterature* (Princeton, Princeton University Press).
HANNOYER, J.
1989 L'hospitalité, économie de la violence, *Maghreb-Mashreq*, 123, 226-240.
HASSAN, S.
1975 *Les instruments* de musique en Irak et leur rôle dans la société traditionnelle, thèse de 3e cycle (Paris, EPHE 6e section).
1980 *Les instruments* de musique en Irak et leur rôle dans la société traditionnelle (Paris, EHESS) [Cahier de l'Homme].
Al-HUBAISHI, A&K MULLER - HOHENSTEIN
1984 *An Introduction to the Vegetation of yemen* (Eschborn, GTZ).
Al-IBSHIHI, M.
1899-1902 *Al-Mustatraf* [Les curiosités], trad. Francaise G. Rat (Paris/Toulon).
KASIMIRSKI, A de BIBERSTEIN-
1860 *Dictionnaire arabe-francais* (Paris, Maisonneuve & Cie) [fac similé, s.d., Beyrouth, Librairie du Liban).
KENNEDY, J. G.
1987 *The flower of Paradise. The Institutionalized Use of the Drug Qat in North Yemen* (Boston, Reidel Publishing).
LAMBERT, J.
1982 *Aspects de la poésie dialectal au yémen*, mémoire de maîtrise (Université de Paris III).
1989 Du chanteur à l'artiste: vers un nouveau statut du musicien au yémen, *Peuples Méditerranéens, 46*, 57-76.

BIBLIOGRAPHIE

[LAMBERT, J.]

1992 Le qat au Yémen. Imaginaire d'une drogue imaginaire, *Psychotropes* [Montréal, vol. VIII, 1 & 2, 91-103.

1993 Identité nationale et régionalisme musical, *Revue d'études du monde musulman et méditerranéen* [Aix-en-provence], 67 (I. *Le Yémen, passé et present de l'unité*), 171-186.

1995a Chants de mariage à Sanaa, Yémen, *in Mariages d'ailleurs*, 21-23 (Paris, Printemps Haussmann).

1995b Le *magyal* et le *mafraj:* rite social et poétique de l'espace, *in* P. Bonnenfant (coord.), 155-163.

1995c La musique dans la maison-tour: harmonies et dissonances, *in* P. Bonnenfant (coord.), 165-173.

1995d Ceux qui n'étaient pas là ne pourront jamais comprendre. De l'ethnomusicologie sans magnétphone? *Cahiers de musiques traditionelles* [Genève], 885-104.

1997 Le *magyal* yéménite. Parole, jeu et rôles dans l'espace social masculin, *in* R. Bekkar, J.-C. David et H. Davis Taieb, *Espaces publics, paroles publiques*, 27-50 (Lyon, Maison de l'Orient/paris, L'Harmattan).

LANGER, S.

1942 *philosophy in a New key* (New York, Mentor).

LEIRIS, M.

[1938] 1981 *Miroir de la tauromachie* (Paris, Fata Morgana).

LÉVI- Strauss, C.

1950 Itroduction à l'oeuvre de Marcel Mauss, *in* M. Mauss 1950, IX-LII.

1971 *Mythologiques, IV . L'homme nu* (Paris, Plon).

LORTAT- JACOB, B.

1977 Sémiologie, ethnomusicologie, esthétique, *Musique en jeu*, 28, 91-104 [Paris].

1987 L'improvisation: le modèle et ses réalisations, *in* B. Lortat- Jacob (éd) 1987, 45-59.

LORTAT- JACOB, B. (éd)

1987 *L'improvisation dans les musiques de tradition oral* (Paris, Selaf) [Ethnomusicologie].

MACDONALD, D. B.

1901-1902 Emotional Religion in Islam as Affected by Music and Singing. Being a Translation of a Book of the ihya *ulum al-din* of al-Ghazzāli, *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1901, 195-252 et 705-748; 1902, 1-28.

MAKHLOUF, C.

1979 *Changing Veils: Women and modernization in Yemen* (London, Croom Helm).

MANUEL, R. (dir).

1960 *Histoire de la Musique* (Paris, La Pléiade), 2 tomes.

MASOUDI (al – Mas'udi)

1965 *Les prairies d'or* (Paris, Geuthner).

MAUSS, M.

[1950] 1991 *Sociologie et anthropologie* (Paris).

LA MÉDECINE DE L'ÂME

MERLEAU – PONTY, M.

1960 Le langage indirect et les voix du silence, *Signes* (Paris, Gallimard).

MERMIER, F.

1986-87 *Les souks de Sanaa et la société citadine*, thèse de doctorat (Paris, EHESS).

1989 De l'usage d'un concept: la citadinité à Sanaa, *Peuples méditerranéens, 46, 31-48.*

MERRIAM, A. P.

1964 *The anthropology of Music* (Evanston, Northwestern University Pess).

MESCHONIC, H.
1982 *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage* (Paris, Verdier).
MIJOLLA, A. de (éd).
1982 *Psychanalyse et musique* (Paris, Les Belles Lettres).
MIQUEL, A & P. KEMP.
1984 *Majnoun et layla: l'amour fou* (Paris, Sindbad).
MOLÉ, M.
1963 La danse extatique en Islam, *in Les danses sacrées*, 145-280 (Paris, Le Seuil) [Sources orientales].
NICHOLSON, R. A.
1982 *The Uncovering of the Veil*, Book XI, traduction anglaise de *Kashf al-mahjub* de Hujwiri (Delhi), 393-419 [première édition: London, Gibb Memorial Series, 17, 1911].
NELSON, K.
1985 *The Art of Reciting the Qoran* (Austin, University of Texas Press).
THE NEW GROVE'S DICTIONARY OF MUSICAL INSTRUMENTS.
1984 (London, MaCMillan), 3 volumes.
PARET, R.
1965 *Vie de saint Grigentios, évêque de Zafar (Yémen)*, thèse de 3ᵉ cycle (Paris, EPHE).
PATLAGEAN, E.
1965 *Les lois de saint Grigentios*, édition, traduction et commentaire, thèse de 3ᵉ cycle (Paris, EPHE).
PELLAT, C.
1963 Les esclaves –chanteuses de Jāhiz, *Arabica*, x , 121 – 147
POCHÉ, C.
1976 Notice du disque *North Yemen* [voir discoraphie].
1981 Rythme impair et danse boiteuse, *Cahiers musique culture mémoire*, 97 – 101 (Paris, Maison de la Radio).
1983 David and the Ambiguity of the Mizmar According to Arab Sources, *The World of Music* [Berlin], xxv (2), 58 – 73.
1984 Qanbūs, *in the New Grove's Dictionary of Musical Instruments*, tome III, 168 – 169
1989 La Femme et la musique; le partage des tâches, *Les cabiers de l'Orient* [paris], 13, 11 – 21.
1994 De l'homme parfait à l'expressivité musicale. Courants esthétiques arabes au XXᵉ siècle, *Cahiers de musiques traditionelles* [Genève], 7 ,59-74.

BIBLIOGRAPHIE

POIZAT, M.
1986 *L'opéra ou le cri de l'ange. Essai sur la juissance de l'amateur d'opéra* (Paris, A.-M. Métaillé).
PORTE, J. (dir).
1968 *Encyclopédie des musiques sacrées* (Paris, Labergerie), 2 tomes.
POUZET, L.
1983 Prises de positions autour du *sama* en Orient au VIIᵉ XIIIᵉ/siècle, *studia Islamica*, LVII, 119-134.
REY-FLAUD, H.
1983 *La névrose courtoise* (Paris, Navarin).
ROBSON, J.
1938 *Tracts on listening to music. Being the translation of* Dhamm al-malahi *by Ibn Abi al-*

٣

وثائق صوتية

ROLLAND, R.

1967 Lettre à Freud, 5 décembre 1927, *un beau visage a tous sens* (Paris, Albin Michel) [Cahiers R. Rolland n°.17].

ROSOLATO, G.

1982 La haine de la musique, *in* A. de Mijolla (éd). 1982, 153-176.

ROSSI, E.

1939 *L'arabo parlato a sanau* (Roma, Istituto per l'Orienté).

ROUGEMONT, D.de

[1939] *1972 L'amour et l'Occident* (Paris, Plon) [10/18].

ROUGET, G.

1980 *La musique de la transe* (Paris, Gallimard).

ROUSSEAU, J.-J.

1979 Essai sur l'origine des langues, *in Ecrits sur la musique* (Paris, stock).

RUWET, N.

1972 Fonction de la parole dans la musique vocale, *in langage, musique et poésie* (Paris, Le Seuil).

SAKATA, H. L.

1976 The Concept of Musician in Three Persian Speaking Areas of Afghanistan, *Asian Music,* VIII (1), 1-28.

1985 Musicians Who Do Not Perform; Performers Who Are Not Musicians: Indignenous Conceptions of Being an Afghan Musician, *Asian Music,* XVII (1), 132-142.

1986 The Complementary Opposition of Music and Religion in Afghanistan, *The World of Music,* XXVIII (3), 37-41.

SAWA, G. D.

1985 The Status and Roles of the Secular Musicians in the *kitāb al-Aghāni* (Book of Songs) of Abu al-Faraj al- Isbahāni, *Asian Music,* XVII (1), 69-81.

SCHAEFFNER, A.

[1936] 1968 *L'origine des instruments de musique* (La Haye, Mouton).

1960 Genèse des instruments de musique, *in* R. Manuel (dir) 1960 (1), 76-117.

SCHNEIDER, M.

1960 Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilations non européennes, *in* R. Manuel (dir). 1960 (1), 131-214.

1968 Le symbole sonore dans la musique religieuse ou magique non européenne, *in* J. porte (dir) 1968 (1), 53-81.

SCHOPEN, A.

1978 *Das Qat* (Wiesbaden, Franz Steiner Verlag).

SCHUYLER, P.

1990 Heart and Mind: Three Attitudes Towards Performance Practice and Music Theory in the Yemen Arab Republic, *Ethnomusicology*, 34, (1), 1-18.

1990-1991 Music and Tradition in Yemen, *Asian Music*, XXII (1), 51-71.

SERJEANT, R. B.

1953 A Zaydi Manual of Hisba of the Third Century, *Revista degli Studi Orientali,* XXVIII [Roma] [réédition 1981, *in Studies in Arabian History and Civilization* (London, Variorum Reprints).

٤

وثائق فلمية

1967 Société et Gouvernement en Arabie du Sud, *Arabica*, XIV, 284-297
SERJEANT, R. B & R. LEWCOCK
1983 *Sana, an Arabian Islamic City* (London, World of Islam Festival Trust.)
SHILOAH, A.
1972 *La Perfection des connaissances musicales* (Paris, Paul Geuthner).
1991 La voix et les techniques vocales chez les Arabes, *Cahiers de musiques traditionnelles*, [Genève] 4, 85-102.
SLOBIN, M.
1976 *Music in the Culture of Northern Afghanistan* (Tucson, University of Arizona Press).
STAROBINSKI, J.
1966 Le concept de nostalgie, *Diogène*, 54, 92-115.
STAUB, Sh.
1978 *The Yemenite Jewish Dance: an Anthropological Study*, M. A. thesis (Wesleyan University).
STONE, F (ed).
1985 *Studies on the Tihama: the report of the Tihama Expedition 1982* (London, Longman).
SUPICIC, Y.
1970 *Musique et société* (Zagreb, Institut de Musicologie, Académie de Musique).
TOUMA, H.
1977 *La musique arabe* (Berlin, I.I.E.C.M/Paris, Buchet-Chastel).
TRITTON, A. S.
1971 Man, nafs, ruh, aql, *Bulletin of the school of Oriental and African studies*, XXXIV, 491-495.
VADET, J.-C.
1968 *L'esprit courtois en Orient dans les premiers siècles de l'Hegire* (Paris, Maisonneuve et Larose).

VINCENT, J.-D.
1986 *Biologie des passions* (Paris, Seuil).
WEHR, H.
1974 *A Dictionary of Modern Written Arabic* (Beirut, Librairie du Liban/London, MacDonald & Evans Ltd.)
WEIL, G.
1975 article *"arud"*, *Ensyclopédie de L'Islam* (2e édition), tome I (Leyden, Brill).
WEIR, S.
1985 *Qat in Yemen. Consumption and Social Change* (London, British Museum Publishers).
YAMMINE, H.
1995 *Les hommes des tribus et leur musique (Hauts-Plateaux Yéménites, al-Ahjur)*, thèse de doctorat (Nanterre, Université de Paris X).
ZUMTHOR, P.
1972 *Essai de poétique médiévale* (Paris, le Seuil).

٥

مقتطفات موسيقية

[١] صنعاء: تسبيح، ١٩٨٨. مجموعة خاصة بالمؤلف (ص ٣١). بتحديد المؤذنين لأصواتهم التي تكبرها مكبرات الصوت، يكونون تنوعا بارعا.

[٢] عبد الله الحمامي، تسبيح الحج، ١٩٨٧، مجموعة المؤلف (ص ٣١ ـ ٢٦٠).

[٣] نفسه، الزفة، ١٩٨٧، مجموعة المؤلف، (ص٦١).

مشربين:

صل يا رب

يا ذو الجلال

[٤] يحيى النونو: غناء وعود شرقي، سجل في الثمانينات، تسجيل شخصي (ص٦٨). وسطى وسارع. نسمع أيضا هسهسة الراقصين مرافقة لصوت العود.

[٥] حسن العجمي، غناء وصحن ميمي، سجل في سنوات الثمانينات، مجموعة المؤلف (٩٦ ـ ٩٨، ١٦٣، ٢٧١).

يا مغير الغزالة والغزال، تتالى دورات الإيقاع الثلاث لـ«القومة» دون انقطاع:

دسعة (١١ زمن)

وسطى (٨ أو ٤ أزمان).

سارع (٤ أزمان أو زمنان).

[٦] حسن العجمي: عود «طرب»، ١٩٩٥، مجموعة المؤلف.

فرتاش تركي، ارتجال بأسلوب تركي.

[٧] محمد حمود الحارثي، غناء وعود شرقي، ١٩٩٥/ مجموعة المؤلف.

رحمن يا رحمان، مطول.

[٨] حسن العجمي، غناء وعود «طرب»، سنوات الثمانينات، مجموعة المؤلف.

بدا كاليدر، تدرك بنى «المعنى» في الشكل ٤. وتشهد دورة الإيقاع تنويعات عديدة: وسطى كوكبانية، و وسطى مطولة ذات أربعة أزمان بالنسبة للمحاكاة الصوتية.

[٩] الشيخ علي أبو بكر با شراحيل: غناء وعود «طرب»، سنوات الثلاثينات، مجموعة المؤلف.

وا مغير القمر. على الرغم من حدود إطار الأسطوانة ذات ٧٨ دورة، يواصل الموسيقي على الوجه الآخر للأسطوانة نهاية اللحن الذي بدأ في الوجه الأول حتى يبرز «النقلة» بين دورتي إيقاع.

[١٠] الشيخ علي أبو بكر با شراحيل: غناء وعود «طرب»، سنوات الثلاثينات، مجموعة المؤلف.

يقرب الله

[١١] عبد الله الحمامي، غناء، ١٩٨٧، مجموعة المؤلف.

يقرب الله، أسلوب صوتي «توشيح» أو «تثليث».

ملاحظة: يسمح تجاور هذين المقتطفين من اللحن نفسه، والكلمات نفسها، بمقارنة واضحة بين الغناء والتوشيح (الشكل ٧).

[١٢] عبد الله الحمامي، غناء، ١٩٨٧، مجموعة المؤلف.

اقبس متى شئت

تعاقب ثلاثة ألحان توضح تماما تطور الإيقاع بأسلوب توشيح أو تثليث.

[١٣] عبد الله الجبري وحسين صعصعة، غناء، مزمار وطبل، ١٩٨٧، مجموعة المؤلف.

يندمج المزمار والطبل على نحو وثيق مع الصوت. أما دورة الإيقاع فقريبة جدا من «الدسعة» ذات أحد عشر زمنا في صنعاء.

[١٤] أحمد فايع، غناء وعود «طرب»، سنوات الخمسينات، تسجيل خاص ليحيى النونو.

ليت شعري لمه. يؤدي المغني مواويل طويلة على مقاطع إضافية تستند إلى حركتي الضمة والكسرة (الشكل ٩).

قائمة الخرائط، والأشكال، والرسوم التوضيحية

٣

صــور

١ ـ محل بيع أشرطة مسجلة: استريو» الآنسي، شارع جمال عبد الناصر (جان لامبير).

٢ ـ مداحة في سوق صنعاء (باسكال وماريا مارشو).

٣ ـ مقيل في صنعاء (بول بون انفان).

٤ ـ منظر مفرج يطل على حديقة حضرية (باسكال وماريا مارشو).

٥ ـ المغني عازف العود يحيى النونو، يعزف على عود سوري (تصوير جان لامبير).

٦ ـ النشاد الشاب محمد الوشلي، يحيي «الزفة» (يعطي الكورس فرصة للأطفال ليتعلموا ترداد اللازمة).

٧ ـ المغني عازف العود الشبامي يحيي الرقص في الشارع تكريما للعروس، بعد «الزفة».

٨ ـ رقص في خيمة أقيمت أمام بيت العروس.

٩ ـ دفتر أغاني مخطوطه، الموشح «يقرب الله».

١٠ ـ المغني الكبير عازف العود قاسم الأخفش (توفي سنة ١٩٧١) يعزف على «طرب» (عن محمد مرشد ناجي ١٩٨٤).

١١ ـ عازف الصحن محمد اسماعيل الخميسي.

١٢ ـ نشادان، الأهجر (أحدهما في ثياب سيد أو قاضي: حبيب يمين).

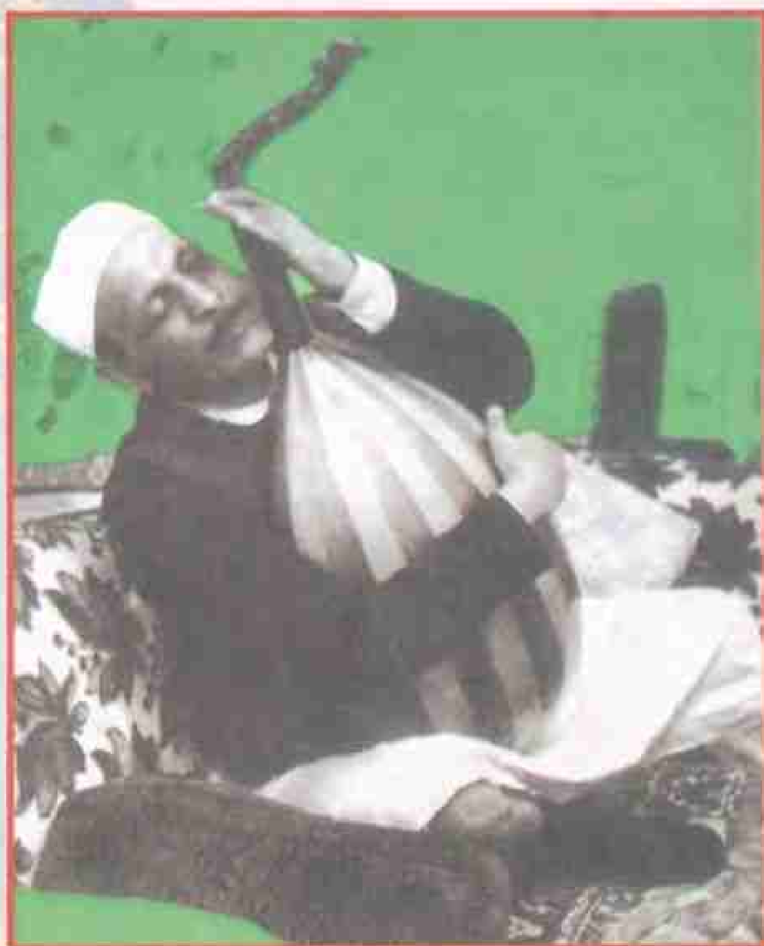
١٣ ـ الإخوان جشطار، الأهجر، يعزفون في زفاف: مزمار وطبل وصحن (يربط شدق العازف على المزمار بسير من الجلد).

الفهرس العام

الجزء الرابع
التجربة الموسيقية

HOMMES ET MUSIQUES

La médecine de l'âme



par

JEAN LAMBERT

Société d'ethnologie



الجمهورية اليمنية

وزارة الثقافة والسياحة